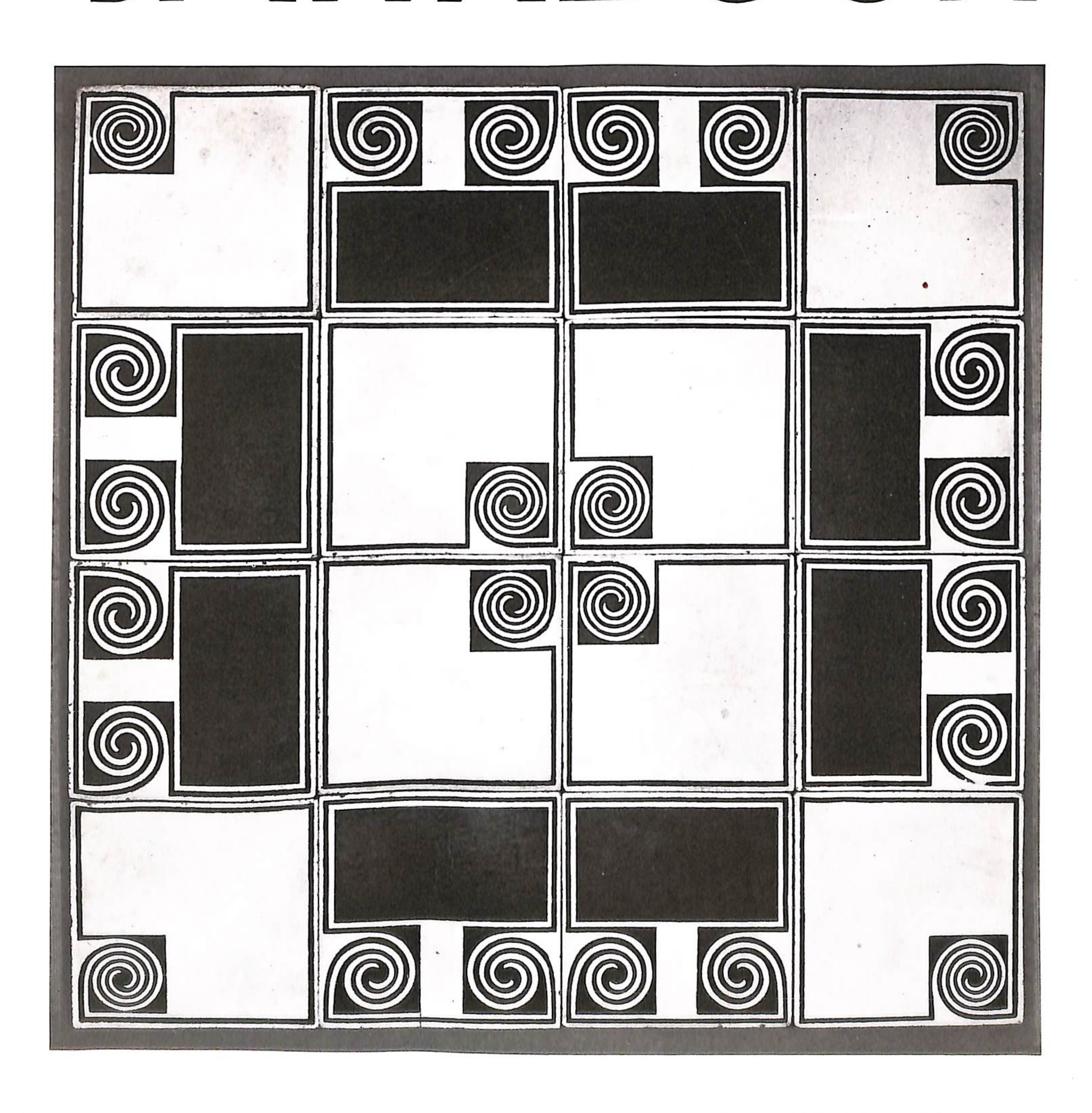
NEUSSER JAHRBUCH





FÜR KUNST, KULTURGESCHICHTE UND HEIMATKUNDE

1985

HERAUSGEGEBEN VOM CLEMENS-SELS-MUSEUM NEUSS

Schriftleitung: Dr. Irmgard Feldhaus

INHALT

Die auf den Seiten 1 und 58 abgebildeten Bleistiftzeichnungen „Grevenbroich" und „Weg nach Gustorf" sind in einem Skizzenbuch von Walter Ophey (um 1903/05) enthalten, das Dr. Günther Rehbein im Jahr 1976 dem Clemens-Sels-Museum schenkte.

Photos

Hauptstaatsarchiv Düsseldorf (S. 39); Michael Kaiser (S. 47 rechts); Walter Klein (S. 10, 13, 41); Sabine Sauer (S. 37, 43, 47 links); Privat (S. 1, 8, 11, 19–21, 45, 58, Umschlag); Oskar Söhn (S. 16).

ISSN 0077-7862

DRUCK: NEUSSER DRUCKEREI UND VERLAG GMBH, NEUSS

Die auf dem Umschlag abgebildeten 16 Bodenfliesen stifteten Mitglieder des Vereins der Freunde und Förderer des Clemens-Sels-Museums anläßlich der Verabschiedung von Frau Museumsdirektorin Dr. Irmgard Feldhaus im Februar dieses Jahres.
Der Entwurf stammt von dem Architekten, Kunstgewerbedesigner, Graphik-, Schrift- und Buchkünstler Peter Behrens (1868–1940), der für die Steingut- und Mosaikfabrik Villeroy & Boch, Mettlach, um 1904 – also während seines Direktorats an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule – zahlreiche Muster gestaltete. Die Steingutfliesen (grauer Scherben) sind zweifarbig (helles Beige und schwärzliches Braun) mit klaren, abstrakt-geometrischen Motiven bedruckt. Die beiden Grundmuster ergeben – unterschiedlich kombiniert – interessante Mosaikflächen. Die Fliesen sind je 16,8 : 16,8 : 1,5 cm und haben auf der Unterseite in Druckbuchstaben eingeprägt: Villeroy & Boch Mettlach. Es handelt sich um seltene, bisher nur noch in der Literatur nachweisbare Stücke (Lit. Kat. Ausstellung Nürnberg 1980 „Peter Behrens und Nürnberg", Abb. S. 265. – zum Vergleich siehe Thomas, Villeroy & Boch 1748–1930, Kat. Ausstellung Amsterdam Fliesenentwurf von Otto Eckmann).
Gisela Götte



DER SONDERBUND

AUSZUG AUS F. H. EHMCKES LEBENSERINNERUNGEN
I. 1909–1911

ERSTMALS HERAUSGEGEBEN VON JUTTA ASSEL

1984 dokumentierte das Clemens-Sels-Museum umfassend Fritz Helmuth Ehmckes Schaffen im Rheinland 1903 bis 1912 (d. h. seine Tätigkeit an der Düsseldorfer Kunstgewerbe-Schule als Lehrer für angewandte Graphik, Druck- und Schriftkunst; seine werbegraphischen, buchkünstlerischen, kunstgewerblichen und architektonischen Arbeiten) in einer Ausstellung; im begleitenden Katalog konnten Passagen seiner Lebenserinnerungen aus jenen Jahren erstmals publiziert werden.[1] Damals unterblieb eine Berücksichtigung des von Ehmcke 1909 mitbegründeten „Sonderbundes", da gleichzeitig im Rahmen der Ausstellungsreihe „Der Westdeutsche Impuls 1900–1914" in Düsseldorf diese Vereinigung u. a. in Ausstellung und Katalog umfangreich präsentiert wurde. Fast gleichzeitig erschien auch der 1. Band von Magdalena Möllers „Sonderbund"-Publikation, die „seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf" – d. h. den Zeitraum bis zur 1. Sonderbundausstellung 1909 – detailliert und mit kenntnisreicher Ausführlichkeit behandelt; sie sei für weiterführende Informationen empfohlen; ihr verdankt auch diese Einleitung und Kommentierung einige wichtige Daten, wie andererseits Ehmckes Memoiren interessante Ergänzungen bzw. Richtigstellungen liefern.

In F. H. Ehmckes Erinnerungen[2] finden sich zahlreiche Textstellen über den „Sonderbund", seine Aktivitäten und Mitglieder. Von der Gründungsphase im Jahr 1909 bis zu seiner Auflösung 1915 ist die Geschichte des Bundes in Ehmckes Lebensgeschichte verflochten. Hier soll als Teil I die Düsseldorfer „Sonderbund"-Zeit (Memoiren E 738–977) in einem komprimierten, Ehmckes Erzählintentionen folgenden Auszug dokumentiert werden; der Abriß über die Kölner „Sonderbund"-Angelegenheiten und -Mitglieder (Ausstellung 1912; die internen Querelen; die Beziehungen zu J. Feinhals und M. Creutz) folgt als Teil II im nächsten Jahrbuch.

Zu Ehmckes Memoiren-Stil sei kurz vermerkt: er teilt weniger Faktisches als Atmosphärisches über sein künstlerisches Umfeld, weniger Fachliches als Privates über seine Künstlerkollegen mit, d. h. er vermerkt selten etwas über ihre Arbeiten, gibt weder Analysen noch inhaltliche Würdigungen, sondern charakterisiert das Äußere, die soziale Stellung, den Privatbereich, die Gesinnung von ihm bekannten und befreundeten Personen; Einladungen sowie Äußerungen und Bonmots angesehener Zeitgenossen über ihn selbst verzeichnet er eifrig und nachdrücklich. Ehmckes Aufzeichnungen tragen häufig sehr privaten Charakter, was aus ihrer Bestimmung als Familienchronik für seine Kinder zu erklären ist.

Zur Geschichte des „Sonderbundes" 1909–1911[3]

Um die Jahreswende 1907/08 wurde die Bildung einer neuen, die modernen künstlerischen Tendenzen vertretende Düsseldorfer Ausstellungsvereinigung initiiert von dem Maler August Deusser, der in Verbindung mit seinen befreundeten Kollegen Max Clarenbach und Wilhelm Schmurr zur Beteiligung weiter aufforderte die Maler Walter Ophey, Julius Bretz, die Brüder Alfred und Otto Sohn-Rethel sowie – später noch als Sonderfall zugezogen – den Architekten und Kunstgewerbler J. M. Olbrich. Die sogenannte „Sonder-Ausstellung" dieser ziemlich inhomogenen Künstlergruppe fand vom 10. bis 31. Mai 1908 in der Düsseldorfer Kunsthalle statt und erfuhr bei Publikum und Presse große Beachtung. Intern kam es zur Gruppenbezeichnung „Weißer Nessel" (nach der neuartigen hellen Wandbespannung der Ausstellungsräume), die jedoch nie offiziell wurde.

Gemeinsam war den ausstellenden Künstlern weniger eine einheitliche ästhetische Vorstellung, als eine deutlich von der akademisch-traditionellen „hollandisierenden" Düsseldorfer Malerei abweichende Ausdrucks-

MALERISCHE IMPRESSION UND KOLORISTISCHER RHYTHMUS

BEOBACHTUNGEN ÜBER MALEREI DER GEGENWART VON WILHELM NIEMEYER

DENKSCHRIFT DES SONDERBUNDES AUF DIE AUSSTELLUNG MCMX

Titelblatt zu Wilhelm Niemeyer, Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910

form.[4] Diese hatten sie an dem Vorbild der französischen und holländischen impressionistischen und neoimpressionistischen Malerei – teilweise auch am Jugendstil – gebildet. Ihre Werke zeigen meist eine freie, spontane Malweise – helle, klare, in lockerer breiter oder pointillistischer Pinselschrift gesetzte Farben – und einen flächig-dekorativen Stil. Gleich der älteren Impressionisten-Generation z. B. in Paris und Berlin behandelten sie ein Thema nicht um des Motivs willen, sondern seiner Tonwerte, seiner Stimmung und der atmosphärischen und Lichteffekte wegen. Daraus erklären sich ihre häufig sich wiederholenden Motive – z. B. Deussers Kürassierbilder und Clarenbachs Erft- und Wittlaer-Landschaften. Bis auf die Brüder Sohn-Rethel und anfangs W. Schmurr waren diese Künstler Landschafter, die sich immer stärker der heimischen niederrheinischen Gegend zuwandten und sie in den verschiedenen Jahres- und Tageszeiten studierten.

Nach der erfolgreichen ersten „Sonder-Ausstellung" 1908 kam es zu Kontakten mit einigen Lehrern der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule[5], die wie die freie Ausstellungsgruppe um Deusser den künstlerischen Führungsanspruch der Akademie brechen und dem rheinischen Publikum aktuelle Kunstäußerungen vermitteln wollten. Der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer, der schon wiederholt für fortschrittliche Künstler und Kunst auch publizistisch eingetreten war, hatte in den Kreis die ihm befreundeten Kollegen Rudolf Bosselt (Bildhauer) und F. H. Ehmcke (Typograph, Gebrauchsgrafiker und Kunstgewerbler) mit einbezogen. Wohl hauptsächlich durch sein Engagement als Inspirator und Organisator ließ sich mit dieser – noch um die Düsseldorfer Maler Otto von Wätjen und Ernst te Peerdt erweiterten – Künstlergruppe eine zweite Ausstellung von Mai bis Juni 1909 realisieren, bei der die Ausstellungsgemeinschaft schon unter dem – von Niemeyer vorgeschlagenen – Gruppennamen „Sonderbund" firmierte.

Der von Ehmcke gestaltete Führer bietet 100 Werknummern auf, darunter 15 Gemälde „Französische Impressionisten" sowie zusätzlich „Moderne Graphik aus dem Besitz von Alfred Flechtheim".[6] Als auswärtiger Künstler nahm Christian Rohlfs teil, der auf dem Plakat wie im Katalog alphabetisch unter den Mitgliedern des Sonderbunds geführt wird.[7] Wie Rohlfs gehörte der älteren Generation auch der Düsseldorfer Landschafter Ernst te Peerdt an, dessen Werke in einem eigenen Raum gezeigt wurden, da mit ihm ein früher Vertreter des Pleinairismus und – mit besonderem Nachdruck – ein *Düsseldorfer* Vorläufer impressionistischer Malerei geehrt werden sollte.[7]

Auch der mit zwei seiner neuesten Gemälde vertretene Max Liebermann gehört der Vätergeneration der Sonderbündler an. An den Werken dieses bedeutendsten, international bekannten Vertreters des sogenannten deutschen Impressionismus wollten sie ihre Leistungen messen und gemessen sehen;[8] dies gilt wohl besonders für Deusser und Clarenbach, deren Werk deutlich in der Tradition des Berliner und nicht des Pariser Impressionismus steht: weniger das optische Verhalten, die Auflösung der Gegenstände in Licht und Atmosphäre werden gezeigt, sondern Natur und Mensch werden mit Sensibilität für die jeweilige Stimmung graphisch erfaßt und mittels sehr heller, klarer – sozusagen in sich leuchtender Farben und höchst kultivierter Maltechnik wiedergegeben. An dem Berliner Sezessionisten und Liebermann-Freund W. Leistikow (sowie P. Baum) orientierte sich u. a. Julius Bretz, der in den streng stilisierten, flächig dekorativen Landschaften jener Jahre eine ähnlich verallgemeinernde Formelsprache bei Eliminierung aller Details zeigt. Walter Opheys Formexperimente waren dagegen zunehmend von den französischen Nachimpressionisten beeinflußt.

Liebermann legitimierte die Sonderbund-Landschafter auch gegenüber den anerkannten virtuosen Historienmalern der Akademie. In seinen Schriften – z. B. im Vorwort des Sezessionskatalogs 1906 – betonte er stets, daß bei einem Gemälde nicht das Motiv, sondern allein der spezifisch malerische Gehalt, die originelle malerische Umsetzung des in der Natur Geschauten bedeutsam sei. Er formulierte provokativ, daß in der Kunst „der Inhalt die Form [ist]".

Vorbildhaft für die Sonderbündler wurde auch Liebermanns Ausstellungspolitik in der Berliner Sezession, als deren wesentlichste Aufgabe er häufig (z. B. im Vorwort des Ausstellungskatalogs 1907) die Bekanntmachung und Durchsetzung der französischen Impressionisten in Berlin bezeichnete; zunehmend erweiterte sich das Ausstellungskonzept dann um Werke der Nachimpressionisten, Fauves und andere Avantgardekünstler. Im sogenannten Gründungsausschreiben,[9] das nach Schließung der erfolgreichen Ausstellung im August 1909 zur Werbung von Mitgliedern für den nun offiziell zunächst für fünf Jahre gegründeten „Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler" versandt wurde, hat Wilhelm Niemeyer ähnlich programmatisch formuliert, daß auf den jährlichen Kunstausstellungen des Sonderbundes Künstlern und Publikum „durch Vereinigung der Düsseldorfer Kunst mit hervorragenden und zukunftsvollen fremden Arbeiten (. . . auswärtiger deutscher und ausländischer Kunst, . . .) Gelegenheit zu Maß und Vergleich, zur Klärung und Vertiefung des Kunstgefühls gegeben werden" solle.

1910 fand vom 16. Juli bis 9. Oktober im Düsseldorfer Kunstpalast die nächste sorgfältig vorbereitete, umfangreiche Ausstellung „Deutsche und französische Neukunst" mit insgesamt 242 malerischen und plastischen Werken sowie 248 Exponaten aus dem Bereich des modernen Knstgewerbes statt, die durch eine Schau des Osthaus'schen „Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe" ergänzt wurde (vgl. Ehmckes ausführliche Schilderung, S. . . .). Neben den Werken der Sonderbündler und ihres Ehrenmitgliedes Max Liebermann waren Gemälde und Plastiken der jungen deutschen, holländischen, belgischen und französischen Avantgarde größtenteils erstmals in Düsseldorf zu sehen (z. B. Barlach, Bonnard, Braques, Denis, Derain, van Dongen, Friesz, Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Kanoldt, Kirchner, Kogan, Maillol, Minne, Matisse, Nauen, Nolde, Pechstein, Picasso, Purrmann, Rohlfs, Roussel, Schmidt-Rottluff, Signac, Vlaminck, Vuillard).

Nicht nur der Ausstellungskatalog, sondern auch W. Niemeyers ein Jahr später erschienene „Beobachtungen über Malerei der Gegenwart, Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung MCMX"[10] dokumentieren eindrucksvoll diese viel Aufsehen und Empörung erregende Schau, die engagierte wie enragierte Kritiker fand. Erstere apostrophierten das Unternehmen als „für Düsseldorf epochemachend"[11] trotz der „etwas outrierten Modernität" der Fauves, bestätigen die wachsende Qualität der neuen Düsseldorfer Malerei innerhalb der Zeitkunst und feierten den Sonderbund als „Protest gegen . . . (die) absterbende, mit gewaltsamen Mitteln am Leben erhaltene archaisierende Kunstweise"[12] der rheinischen Akademiekünstler.

Mit nur 147 Exponaten war die vom 20. Mai bis 2. Juli 1911 in der Düsseldorfer Kunsthalle gezeigte Ausstellung des Sonderbundes mit „rheinischer und französischer Kunst" wesentlich bescheidener als im Vorjahr. Auf kunstgewerbliche Arbeiten wurde verzichtet, jedoch die Beteiligung „von Künstlern unserer großen Nachbarnation" wurde als „Bekenntnis . . . für Ziel und Art des Sonderbundes" im Katalogvorwort herausgestellt und besonders die malerische Technik und Sensibilität der Franzosen als vorbildhaft für die rheinische Moderne erklärt. Unter den zu zwei Dritteln französischen Gemälden, Plastiken, Aquarellen, Pastellen finden sich Arbeiten unter anderen von Bonnard, Braque, Cézanne, Derain, van Dongen, Gauguin, van Gogh, Manet, Marquet, Picasso, Pisarro, Renoir, Rodin, Vallotton, Vlaminck.

Die Ausstellung erfuhr in der Presse noch heftigere Ablehnung als die des Vorjahres, wobei nationale Argumente – Vorbehalte gegen die „französische Neukunst",[13] jedoch auch fauvistische Ausdrucksformen bei Sonderbundmitgliedern wie W. Ophey – im Vordergrund standen. Wie im Programm des Sonderbundes festgelegt, wanderte nur der – noch um einige Exponate erweiterte – Ausstellungsteil mit den Werken rheinischer Künstler weiter nach Barmen, Köln und Bonn.

1912 fand die jährliche Ausstellung des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler" in Köln statt, da durch Intrigen der Düsseldorfer konservativen akademischen Künstlerschaft der städtische Kunstpalast nicht zur Verfügung gestellt wurde. Doch nicht nur der Ausstellungsort, auch die Struktur des Bundes hatte sich im 5. Jahr des Bestehens verändert. Diese letzte Phase, welche die bedeutendste Aktivität („Internationale Kunstausstellung . . . zu Cöln 1912"), die internen Auseinandersetzungen und die Auflösung des Sonderbundes umfaßt, soll im nächsten Neusser Jahrbuch als Teil 2 mit der kommentierten Erstveröffentlichung von F. H. Ehmckes Memoiren von 1912 bis 1915 ihre Fortsetzung finden.

1) F. H. Ehmcke (1878 Hohensalza – 1965 Widdersberg, Obb.). Nach einer Lithographenlehre und Abendkursen an der Handwerkerschule 1899–1901 Studien an der Unterrichtsanstalt des Kgl. Preuß. Kgw-Museums in Berlin. Im Okt. 1900 mit G. Belwe u. F. W. Kleukens Gründung der „Steglitzer Werkstatt" und Leitung dieses Ateliers für künstler. Drucksachen, Buch- und Kunstgewerbe bis 1903; 1903–12 Lehrer an der Kgw-Schule Düsseldorf; Mitbegründer des „Dt. Werkbund" 1907, des „Sonderbund" 1909, der „Gesellschaft zur Förderung dt. Kunst des 20. Jhs." 1915 u. a. m. 1913–38 Professur an der Kgl. Kgw-Schule bzw. Staatsschule für angewandte Kunst in München; 1918 dort Gründung der „Rupprecht-Presse" (die bis 1934 57 Bände, in seinen Schriften gesetzt, umfaßt). 1946–48 Professor der Akademie der Bildenden Künste in München. Im Schaffen Ehmckes, der als Schrift-, Buch- und Plakatkünstler, Gebrauchsgraphik- und Kunstgewerbedesigner, Architekt, Publizist und Pädagoge arbeitete, nehmen qualitativ wie quantitativ die bedeutendste Stelle ein seine Entwürfe für Buchausstattungen und Akzidenzen, sowie seine Schriftschöpfungen; er zählt zu den Begründern der modernen sachlichen Typographie in Deutschland. Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. Ehmcke und seine Neusser Schüler H. Cossmann, E. Malzburg, J. Urbach (mit Auswahlbibliogr.), wiss. bearb. von J. Assel.
2) Zur Charakterisierung der Memoiren s. Kat. Ausst. Neuss 1984, FHE, S. 46
3) Zu Erläuterungen von Künstlerviten, Begriffen etc. siehe hinten die Anmerkungen zu Ehmckes Erinnerungen!
4) Ausgenommen die Brüder Sohn-Rethel, deren Aufnahme in die lose Ausstellungsgruppe nicht unter dem künstlerischen, sondern unter gesellschaftlichem Aspekt erfolgt war: als Enkel angesehener Düsseldorfer Künstler spielten sie eine bedeutende Rolle im Kunstleben der Stadt. Auch J. M. Olbrich nahm eine Sonderstellung ein (s. FHE-Erinn., Anm. 1).
5) Diese vertrat seit ihren Anfängen unter Peter Behrens 1903 gegenüber der Akademie die moderne Kunstbewegung. Auf zahlreichen Ausstellungen präsentierten die Mitglieder des Lehrkörpers, ihren Fächern entsprechend, kunstgewerbliche Objekte, Gebrauchs- und Werbegraphik, Buchkunst, Möbel, Architekturentwürfe, Plastiken, Malerei u. a. Mit diesem komplexen Programm standen sie in der Tradition der Ausstellungen besonders der Wiener- und Berliner Sezession.
6) Zu dieser Sonderbund-Ausstellung s. ausführlich Möller, Sonderbund, S. 121–153. – Rohlfs wird wie te Peerdt (nicht Liebermann!) schon auf dem Ausstellungsplakat und im Katalog alphabetisch unter den Sonderbundausstellern aufgeführt. Alle Mitglieder wurden – nach Absprache zwischen Deusser und Clarenbach – zur Teilnahme eingeladen. M. Möllers Schwierigkeit, Rohlfs anfängliche Position innerhalb des Sonderbundes zu klären, bleibt unverständlich.
7) Über die Problematik dieser Zuweisung s. ausführlich Möller, Sonderbund, S. 86–94
8) So richtig gedeutet bei Möller, Sonderbund, S. 137
9) Abdruck in: Der Sonderbund, Katalog der Sonderausstellung der Galerie Paffrath, Düsseldorf 1964
10) Wilhelm Niemeyer, Malerische Impressionen und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen . . . Düsseldorf 1911
11) G. Howe, in: Die Kunst, München 1910, S. 570 (Nachweis s. Anm. 9)
12) W. Cohen, in: Kunstchronik. Neue Folge 22, 1910/11, Sp. 51 ff. (Nachweis ebenda)
13) G. Howe, in: Die Kunst, München 1911, S. 475 (Nachweis ebenda)

Fritz Helmuth Ehmcke, Bronzerelief von Rudolf Bosselt, 1911; Clemens-Sels-Museum



Zur Geschichte des Sonderbundes von der Gründung 1909 bis zur Sonderbund-Ausstellung 1911

Auszüge aus F. H. Ehmckes Erinnerungen

1909

Damals war, wohl allen Beteiligten noch nicht so bewußt, in diesem Frühjahr ein Ereignis herangereift, das in der Folge von großer Tragweite sein sollte: die Gründung des „Sonderbundes".

Schon im Vorjahre hatten sieben jüngere Künstler, die zu den fortschrittlichsten zählten, gemeinsam in geschlossener Gruppe ausgestellt und damit die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt[1]. Diese planten nun, ihren Kreis zu erweitern und auch ausländische Künstler heranzuziehen, um auf neue Wege und Ziele hinzuweisen und in die etwas dumpfige Atmosphäre des Düsseldorfer Kunsttreibens frischen Wind hineinzutragen. Diese Absichten verdichteten sich gegen Anfang 1909 immer mehr und führten zu Zusammenkünften und Verhandlungen vorerst vertraulicher Natur, deren Schauplatz der Lesesaal unserer Kunstgewerbeschule war. Hier vor dem Kamin fanden sich die beiden tonangebenden Maler August Deußer[2] und Max Clarenbach[3] mit Walter Ophey[4], anderen jüngeren Künstlern, mit Josef Feinhals, dem immer hilfsbereiten Kunstfreund[5] und unserem Wilhelm Niemeyer[6] zusammen, der bei dem Unternehmen die anfeuernde und zum Ziel treibende Rolle übernommen hatte.

Anfänglich bestand wohl die Absicht, eine „Sezession" wie andernorts zu gründen, man kam aber glücklicherweise davon ab. Die Sezessionen hatten schon ihre Geschichte, sie gehörten dem Zeitalter des blühenden Impressionismus an, während hier, wenn auch noch nicht deutlich sichtbar, der Durchbruch jener Bewegung sich vorbereitete, die man sich später gewöhnte mit dem Schlagwort „Expressionismus" zu bezeichnen[7]. Darin ging damals das rheinische den anderen deutschen Kulturzentren voran, 1910 folgte die Berliner und erst 1914 die Münchner „neue Sezession".

Der Name „Sonderbund", den Niemeyer erdachte und vorschlug[8], war gut gewählt, einprägsam und bald der Oeffentlichkeit geläufig. Die interne Schweizer Geschichte kannte man zu wenig, als daß man auf den Gedanken verfallen wäre, die Bezeichnung mit dem politischen Bund schweizerischen Angedenkens in Beziehung zu setzen.[9]

August Deußer war gewissermaßen der Liebermann dieser Sezession[10], ein Selfmademan, man sagte, daß er sich vom einfachen Dekorationsmaler zur Höhe seines malerischen Könnens hinaufgearbeitet hätte. Entschieden war er eine vollsaftige Künstlernatur von starken Instinkten und ein Lebenskünstler. Er war mit der Tochter des Geheimrats Albert von den Wiesbadener chemischen Werken verheiratet, das gab seiner gesellschaftlichen Stellung das nötige Relief und gewährleistete die Unabhängigkeit seines Schaffens.

Jedoch hatte er Komplexe. Er war ein ausgesprochener Impressionist, seine Kürassierbilder von der Deutzer Kaserne gaben glücklich erhaschte Momente von Bewegungen der Pferde und Reiter in einer weichen flimmernden Atmosphäre, dem Sonnendunst des Niederrheins; dabei spürte der Mann in den besten Jahren, daß er mit dieser geglückten Steigerung optischer Natureindrücke zu höchster malerischer Sensibilität zugleich die Grenzen seines Könnens erreicht hatte und an der Bewegung, die sich anschickte, die Zeit zu erobern und für deren Propagierung er als Vorderster in der neuen Vereinigung eintrat, selber produktiv nicht mehr teilnehmen konnte. Das gab ihm ein gewisses Ressentiment, eine resignierte, oft passive Haltung.

Äußerlich war seine Situation glänzend. Er beherrschte mit Recht den ganzen Kreis, der sich um ihn scharte und unterdrückte diktatorisch jeden unsachlichen Widerspruch. Mir persönlich war er von vornherein sehr gewogen. Er erkannte schon bei den ersten graphischen Arbeiten den Wert meiner Mitarbeit und nahm sie dankbar an. Er war Künstler durch und durch und klug genug, um zu verstehen, daß die durch William Morris angefachte Bewegung[11], die ja auch ich vertrat, das Allernotwendigste war, um im Verfall aller Kultur wieder einen Grundstein zu legen, auf dem weiter aufgebaut werden konnte.

Der ihm eng befreundete Max Clarenbach war der Spaßmacher des Kreises, Sohn des Lotsen von Uerdingen[12], der echte rheinische „Jong". Klein, rundlich mit stahlblauen Augen und blondem, glattgescheiteltem Haar, immer elegant, draufgängerisch und schlagfertig. Er malte seine im Nebel, Rauhreif oder fahler Sonne liegenden Rheinlandschaften unentwegt weiter und fand dafür immer dankbare Abnehmer. Ein angeborenes und klug entwickeltes Gefühl für heimatliche Landschaft sprach sich in für mein Gefühl meist etwas zu großformatigen Bildern aus, von einer schwebenden Leichtigkeit der Darstellung, die mitunter Tiefe vermissen ließ.

Als Mensch und Künstler echt war Julius Bretz[13], zu dem ich mich am meisten hingezogen fühlte. Er war ein sehr gediegener Könner, der sein Handwerk gründlich verstand; nicht allzu produktiv malte er im Jahr nur wenige Bilder, die jedoch in ihrer Art kleine Kabinettstücke voller Naturwahrheit waren, dabei in Form und Farbe vereinfacht und gesteigert bis zum Symbolhaften.

Wilhelm Schmurr[14], ein jüngerer Mann von zartem Körperbau mit einem bleichen schmallippigen Gesicht, der wenig aus sich herausging, hatte auch in seinen geschmackvoll komponierten zartfarbigen Bildern etwas Verhaltenes, wenn nicht Starres.

Eine weiche schmiegsame Künstlernatur war Walter Ophey. Ein apollinischer dunkler Lockenkopf mit schön geschwungenen Lippen und glänzenden Augen, aus denen Begeisterung leuchtete, und ein wohlgebildeter Körper verliehen seinem Wesen etwas Strahlendes. Seine Bilder, in der Art der Pointillaristen [!] flächig hingetupft, waren koloristisch höchst pikant; ein vielversprechendes Talent, das leider sehr früh von Tode ereilt wurde. [...]

Neben dem am französischen Impressionismus geschulten Otto von Wätjen[15] und Alfred Sohn-Rethel[16], war dessen Bruder Otto[17] vertreten, der mehr stilistischen Problemen nachhing. [...]

Das waren und so erschienen mir diejenigen Künstler der Gruppe, zu denen ich in nähere Beziehung trat. Ich war von Anfang an mit zugezogen ebenso wie Bosselt[18].

Das geschah durch Niemeyers Einfluß. Er hatte schon früh die Einsicht, daß freie und angewandte Kunst aus einer Wurzel wuchsen und zusammen gehörten. [...] Daß ich durch die Zusammenarbeit mit der Gruppe in enge Verbindung mit der lebendigsten Kunst der Gegen-

wart kam, war für mich ein Glücksumstand, den ich Niemeyer nicht genug danken konnte. [...]

Ich schuf das Sonderbundzeichen, die orange-weiß gestreifte Flagge mit schwarzer Schrift, und ließ den Katalog und die Werbedrucksachen in der eben erschienenen Antiqua setzen[19] [... – der] „Sonderbund-Antiqua", wie er [Niemeyer] sie scherzweise nannte, weil ihre Versalformen erstmalig beim Signet für den Bund angewandt worden waren.

Die erste Ausstellung des Sonderbunds fand im Mai und Juni 1909 in der Düsseldorfer Kunsthalle statt, von der Oeffentlichkeit stark beachtet und von der Kritik mit Lob und Tadel begleitet.

Außer den schon Genannten hatte mit ausgestellt Ernst te Peerdt[20], ein älterer Düsseldorfer Maler von höchst persönlicher Eigenart, der zurückgezogen lebte und in seiner bei aller Naturnähe sehr überlegten und durchdachten Kunst der Vermittler zwischen Altdüsseldorfer Tradition und der Gegenwart darstellte. Er war eine völlig ursprüngliche Erscheinung. Groß, von sehr gepflegtem Aeußerem, mit einem in einen grauen Spitzbart verlaufenden Denkergesicht, hauste er in bürgerlich nüchterner Umgebung von peinlicher Ordnung in seinem altmodischen Hause in der Gneisenaustraße. Am Kopfe seiner Briefbogen standen die Namen: „Ludwig van Beethoven: Baruch de Spinoza: Goethe: Christian Huygens: Rembrandt van Ryn" und seine Handschrift erinnerte, zwar mit lateinischen Lettern, in ihrem straffen Duktus an diejenige Bismarcks.

Mit dem ebenfalls zugezogenen Christian Rohlfs[21] war die andere Richtung gewiesen, die über die impressionistische Kunst der Vorgenannten, ausgenommen Ophey, in eine neue Phase der Malerei wies. So des Künstlers Soester Periode, in der er mit seinen farbig hingestrichelten Bildern, die häufig den Turm von St. Patroklus zum Vorwand hatten, in den Bahnen der Neoimpressionisten wandelte. Auch waren zwei seiner köstlichen Stickereien ausgestellt, in denen er mit Nadel und farbigen Wollfäden gleiche Wirkungen anstrebte wie dort mit Pinsel und Farbe. [...]

Bosselt war als einziger Bildhauer mit einigen Plastiken und ich mit meinen Handeinbänden, Büchern aus dem Diederichs'schen und Inselverlag sowie Architekturzeichnungen und Photographien des Neumühler Herrenhauses vertreten.[22]

Um deutlich zu machen, daß man gewillt sei mit den Ersten sich zu messen, waren Werke von Max Liebermann und französischen Meistern mit aufgehängt: einige wenige gewählte Bilder von Cézanne, van Gogh, Monet, Pissarro, Renoir, Seurat, Signac, Sisley, Vuillard und Aquarelle von Rodin.[23] Alfred Flechtheim[24], der durch die Maler Vautier und von Wätjen die Beziehungen zu der jungen französischen Kunst und zu dem Kunsthändler Bernheim in Paris vermittelte, war von Anfang an wichtig und mit zum Kreis gehörig.

Die Ausstellung war höchst intim, in der Art wie sie gehängt war vorbildlich und stach vom sonst Gewohnten ab. [...]



August Deusser, Exerzierende Kürassiere, um 1908–10; Kunstmuseum Düsseldorf



Walter Ophey, Erftlandschaft; Clemens-Sels-Museum

Der volle Name des Vereins lautete „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler".[25] Im August gingen Werbeschriften hinaus, um vor allem die Erstgenannten zu gewinnen. Die Vornehmsten unter ihnen waren bei der Konstituierung in den geschäftsführenden Vorstand gekommen: Carl Ernst Osthaus, Hagen[26] als erster, Josef Feinhals, Köln als zweiter Vorsitzender, Schatzmeister war Alfred Flechtheim, Düsseldorf, der Kunsthändler. Literarischer Beirat Dr. Herbert Eulenberg, Kaiserswerth[27], juristischer Beirat dessen Schwager Rechtsanwalt Dr. Maase, Düsseldorf, Schriftführer Dr. Wilhelm Niemeyer, Hamburg. Kunstvorstand und Jury bildeten die vier Herren: August Deußer, Max Clarenbach als Vertreter der Künstler, Dr. Niemeyer und Dr. Alfred Hagelstange, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln[28] als Vertreter der Kunstfreunde. Beratende Vorstandsmitglieder waren die führenden rheinischen Museumsleute: Dr. Adolf Brüning, Münster; Dr. Walter Cohen, Bonn[29]; Dr. Max Creutz[30], Dr. Alfred Hagelstange, Köln; Dr. Richard Reiche, Barmen[31].

So war dem Bund ein festes Gefüge gegeben, innerhalb dessen er sich entwickeln konnte, und er entwickelte sich zusehends. Die gesellschaftlichen Zusammenkünfte, die sich als Folge der Unternehmungen ergaben, forderten ihre Rechte. Es war nicht mehr zu umgehen, ich mußte mir Frack und Smoking schneidern lassen. [...]

1910

Unterdessen war ich die ganzen Frühjahrs- und ersten Sommermonate hindurch mit den Vorbereitungen zur Sonderbundausstellung beschäftigt. Als nunmehriges Mitglied der Jury nahm ich häufig an den Sitzungen teil, die keineswegs etwas Trockenes hatten, sondern zumeist im Park-Hotel bei einem guten Glase abgehalten wurden. Hier trafen sich die Künstler, die als eigentliche leitende Kräfte das ganze Unternehmen in Gang gebracht hatten.

Es war allein schon unterhaltend, die verschiedenen Temperamente aufeinander reagieren zu sehen.

Deußer war der Choleriker. Er saß wuchtig da. Von Figur breit, untersetzt, kräftig, gehörte er zum dunklen rheinischen Typ. Sein verschlossenes Gesicht, in dem sich innere Festigkeit ausprägte, war oft von krankhafter Blässe, konnte aber bei Aufregungen ebenso von Rot übergossen werden; er war apoplektisch.

Er hatte stets Haltung, war eine männliche Erscheinung; immer gut angezogen, stellte er auch rein äußerlich etwas dar. Kurz, knapp, drastisch in seiner Redeweise, schlagfertig, behauptete er seinen Platz. Er lebte sehr zurückgezogen in einer Kleinstadt auf dem Lande, ganz in der Familie. Sein Pessimismus, sein schon erwähntes Ressentiment sprach sich oft bitter aus. Es äußerte sich auch, als er bei der Eröffnung der Ausstellung meine Vitrinen betrachtete und die Materialwirkung von Kristall, Porzellan, Silber, Seide und Leder empfand. Mit einem gewissen Neid meinte er, er möchte der Klarheit, Notwendigkeit und Folgerichtigkeit all dieser Dinge gegenüber am liebsten die ganze Malerei an den Nagel hängen, so problematisch wäre alles darin.

Ganz entgegengesetzt war Clarenbach[33]. Er hatte ein sanguinisches Temperament und eine glückliche Natur. Wie er das Leben auf die leichte Achsel nahm, so war auch in seiner Kunst das leichte Element vorherrschend. Der viel gründlichere Deußer war ihm als Künstler über, aber seine zur Melancholie neigende Natur hatte den anderen zum Ausgleich nötig, er ließ ihn neben sich gelten, wie der König seinen Hofnarren. Wenn die beiden eng Befreundeten beisammen waren, prasselte es nur immerfort von Witzen, so daß man kaum folgen konnte, zumal es immer im schönsten rheinischen Dialekt herging.

„De het e Jesich wie ne ungare Mösch", beschrieb Clarenbach einmal einen Kandidaten für unsere Sekretärsstelle. Auf mein verständnisloses Lächeln wurde mir erklärt, daß damit nach rheinischer Mundart ein unreifer Spatz gemeint sei [...]

Als bei der Ausstellungseröffnung angesichts der hypermodernen Bilder Noldes, Heckels und Kirchners ein Kritiker ihn fragte: „Herr Clarenbach, warum malen Sie nicht auch so?" antwortete er flugs: „Das erlaubt mir mein Arzt nicht!"

Damals war es noch nicht so allgemein, daß Jedermann ein Auto besaß, Künstler am allerwenigsten. Aber Deußer hatte einen sehr schönen Wagen, der, einzig in seiner Art, in einem noblen roten Lack erstrahlte. Wenn man das rote Auto daherkommen oder am Straßenrande stehen sah, dann konnte man sich auf einige genußreiche Stunden gefaßt machen. Dann saß Deußer auf der Terrasse des Park-Hotels, auch Clarenbach war bereits zur Stelle, der Kreis erweiterte sich, war aber nie sehr groß. Vor Jedem stand alsbald ein gefülltes Sektglas, in dem ein Pfirsich schwamm – an heißen Düsseldorfer Sonnentagen ein erfrischender Trank, bei dem sich heiter beraten ließ und die guten Ideen sich von selbst einstellten.

Bei einer solchen Zusammenkunft ereignete es sich, daß ein Zeppelin, damals noch eine große Neuigkeit, am Himmel erschien. Alles lief auf die Straße; Clarenbach behauptete nachher, ich hätte nur in Hinblick auf den Namen an der Kopfseite ausgerufen: „die Schrift ist ja ganz miserabel", während die Anderen andächtig das technische Wunder anstaunten. Als wir uns einmal im Innern des Park-Hotels berieten, geschah es, daß Graf Zeppelin selber als Gast der Stadt erwartet wurde. Als es hieß, er käme, unterbrachen wir die Sitzung und gingen in das Vestibül hinaus, wo soeben der Oberbürgermeister mit den Spitzen der Behörden ihn bewillkommnete. In dem allgemeinen Trubel der Vorstellung sahen wir uns unversehens ganz nach vorne in die Nähe des alten Grafen gedrängt. Plötzlich fühlte ich, wie Flechtheim mich am Arm packte und mir zuraunte: „Kommen Sie, Ehmcke, sonst werden wir auch noch vorgestellt".

Alfred Flechtheim[34] war im Kunstleben Düsseldorfs zweifellos eine markante Figur; auf einem langen knochigen Körper von nachlässiger Haltung saß vorgebeugt ein mächtiger Pferdeschädel von grotesker Häßlichkeit, der die Merkmale seiner Rasse deutlich zur Schau trug, was zurzeit nationalsozialistischer Herrschaft Anlaß wurde, diesen Kopf als Beispiel auf den Titel einer propagandistischen Schrift zu setzen.

Man stelle sich eine zurückfliegende niedrige Stirn vor, graue illusionslose Augen, eine gewaltige nach außen geschweifte Nase und wulstige Lippen, von denen die untere mit dem Kinn vorgeschoben war. Dennoch hatte der ganze Kopf etwas Großes. Bei einem Fasching erschien Flechtheim im Kostüm Dantes und wirkte mit der Strenge des Profils unter der Florentiner Haube zwar etwas karikiert, doch überzeugend.

Seine Erscheinung stieß viele ab, aber er war besser als sein Ruf. Mit gutmütiger Gleichgültigkeit ließ er den oft nicht zarten Spott der Künstlerschaft über sich ergehen; er war in geschäftlichen Dingen nicht kleinlich, sondern hatte darin wie in seinem ganzen Wesen eine gewisse Großartigkeit und Nonchalance.

Er war zur Kunst aus dem Getreidehandel gekommen, dem sein Vater und seine weitere Familie noch oblagen. Entgegen den Warnungen seiner Angehörigen war er seiner Neigung gefolgt und hatte sich schließlich durchgesetzt. Wenn er auch im Wesentlichen und Intimen nicht viel von der Kunst verstand und manchen Mißgriff tat, so hatte er im großen Ganzen doch wohl einen instinktiven Sinn für Werte, sowohl sachlicher wie menschlicher Art.[35] Er war auch in weiten Kreisen durchaus nicht unbeliebt. Als kurz vor seiner bevorstehenden Hochzeit das Gerücht ging, er wolle seine Kunsthandlung nach Köln verlegen, riet ihm der alte Kunsthallendirektor Hempel in einer launigen Bankettrede unter allgemeiner Heiterkeit: „Flechte Dein Heim in Düsseldorf und ziehe nicht nach Köln!"

Um die gleiche Zeit bahnte sich noch eine neue Freundschaft an: Dr. Walter Cohen[36], aus der bekannten Verlegerfamilie in Bonn, war, wie schon erwähnt, durch die erweiterte Sonderbundwirksamkeit mit in den Vorstand gekommen. Der angesehene Universitätsverlag war auf seinen Bruder vererbt worden. Walter Cohen war Kunsthistoriker und unter Clemen am Bonner Provinzialmuseum als Direktoralassistent tätig. Seine Familie war schon in der zweiten Generation protestantisch[37] und in rheinischen Kulturkreisen hoch angesehen.

Wir hatten ihn gelegentlich der Besprechungen als einen liebenswürdigen, enthusiasmierten Kunstfreund von allerbesten Umgangsformen kennengelernt. Nur erschwerte seine Schwerhörigkeit, fast Taubheit die Unterhaltung. Clarenbach behauptete, daß er, als man ihn fragte: „Was meinen Sie zu Picasso?" geantwortet hätte: „Auch drei Jahre gedient?" Dr. Cohen hatte mir im November geschrieben und mich um die Adresse von Fräulein Wildeman[38] gebeten, weil man für eine ständig sich wiederholende „Ausstellung Bonner Künstler" unter den Einheimischen einen Wettbewerb für ein Plakat ausschreiben wollte. Ich schickte ihm nicht nur diese Adresse, sondern auch die meiner Schülerin Else Saalmann und von Matthias Henseler, die beide Bonner Kinder waren. Henseler erhielt den Preis.



Auf Grund dieses kurzen Briefwechsels entwickelte sich in der Folge ein Meinungsaustausch über Sonderbundfragen und Aussichten, in denen ich in Cohen einen vorzüglich orientierten und weitausschauenden Beobachter des rheinischen Kunstlebens, einen guten Kenner seiner Stärken und Schwächen, zugleich aber einen gerechten, maßvollen und verantwortungsbewußten Kunst- und Menschenfreund kennenlernte.

Hier in der brieflichen Gedankenwiedergabe fiel die körperliche Hemmung des Schreibers ja nicht ins Gewicht. In dem gepflegten Stil seiner Mitteilungen und in den schwungvollen, künstlerisches Gefühl verratenden Schriftzügen zeigte sich eine durchaus selbständige und anmutige Persönlichkeit. In der Folge war denn auch im direkten Begegnen die Voraussetzung für eine leichtere Verständigung durch kurze prägnante Begriffe gegeben, die man ihm ins Ohr schrie. Er war trotz oder vielleicht gerade wegen seines Hörfehlers ein tätiger Geist, impulsiv und immer aktionsfreudig.

Die Wochen und Tage vor der Ausstellungseröffnung waren anstrengend aber interessant. [...] Meine Abteilung sollte deutsche, wienerische und englische Kleinkunst zeigen.[39] Da es mit der Einlieferung haperte, wurde beschlossen, daß ich nach Holland fahren sollte, um einiges Erwünschte herbeizuholen. [...]

Als Jurymitglied hatte ich Gelegenheit zu verfolgen, mit welcher Sicherheit Deußer seines Amtes waltete. Er ging bei der Auswahl der Bilder und beim Hängen außerordentlich sorgfältig und gerecht vor. Oft wurde eine Wand mehrmals wieder abgehängt und von Neuem mit der Arbeit begonnen; aber wie war auch zum Schluß das Ergebnis! Ich habe vorher und nachher keine so gut gehängten Ausstellungen gesehen, wie jene wenigen Sonderbundunternehmungen. [...]

Die Schau vermittelte einen guten Überblick über den gegenwärtigen Stand der ganzen Bewegung in den verschiedenen Ländern, soweit das bei der Begrenztheit des Raumes zu fassen war; sie wurde auch dementsprechend in Presse und Öffentlichkeit gewürdigt.

In vier Sälen hatte das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, die Schöpfung von Osthaus, seine Plakate und Reklamedrucksachen sehr wirkungsvoll ausgestellt.[40] Ein Saal war Peter Behrens[41], seinen Drucksachen für die AEG, für das Delmenhorster Linoleum, Ankermarke und andere großindustrielle Organisationen vorbehalten, ein zweiter meinen Arbeiten sowie denen meiner Frau und meiner Schüler. Max Benirschke[42] hatte einen geschmackvollen Leseraum geschaffen und darin seine neuesten Architekturen aufgehängt. [...]

Ich hatte für meine kunstgewerbliche Abteilung fünf Räume zur Verfügung und zur Unterbringung der Gegenstände alte ganz nüchterne Vitrinen aufgetrieben, die, soviel mir erinnerlich, dem Kunstgewerbemuseum gehörten. Durch eine feste Sockelbespannung, die ich wie die Eisenumrahmung schwarz streichen ließ, und eine schmale weiß schablonierte Kantenverzierung, die den schlichten Kästen eine gewisse Leichtigkeit verlieh, wirkten sie in den hellgestrichenen Räumen mit der roten Bodenmatte aufgereiht sehr dekorativ. Meine Coburger Lackrohrstühle waren hier und da dazwischen gestellt.[43]

Farbtafel S. 13
Max Clarenbach, Selbstbildnis 1909
Clemens-Sels-Museum

Mein Ausstellungsmaterial war in der Hauptsache nach Stoffen: Silber, Keramik und Glas, Textilien, Leder, Bucheinbände auf die einzelnen Räume verteilt, so daß das Ganze bei aller Mannigfaltigkeit doch äußerst ruhig wirkte. [...]

Ich selber hatte Schmuck, Keramiken – die eben ausgeführten Gaudeamus- und Vaterunserkrüge –, Bucheinbände ausgestellt, Clara allerlei gewebte, gestrickte und gestickte Handarbeiten.[44] Bernhard Albers, Karl und Rosa Waibel hatten eine ganze Vitrine voll Batiks, Perlhalsbändern und eine Decke in Netzstickerei, Anneliese Wildeman auch gestickte Decken und Kissen.[45] Fräulein Simons[46] zeigte außer ihren kalligraphischen Schöpfungen einige größere, von ihr selbst geschmiedete und ziselierte Silberschalen und Dosen. [...]

Die Gesamtschau, die den ganzen südlichen Flügel des Kunstpalastes am Rhein einnahm, war für Düsseldorf ein Ereignis, das nicht übersehen werden konnte, und starken Widerhall für und wider hervorrief, mehr wider als für.

Einen Tag vor der Eröffnung fand die Besichtigung durch die Presse statt; ich wohnte ihr bei, ebenso dem darauffolgenden Presseessen, wobei der alte Perfall, der Feuilletongewaltige der Kölnischen Zeitung, dem Sekt tüchtig zusprach und infolgedessen bei seiner Kritik meinen Namen verballhornte. Die Ausstellung wurde am 16. Juni 1910 in Anwesenheit des Regierungspräsidenten, des 1. Beigeordneten der Stadt, Dr. Wülffing, und des Direktors der Kunstakademie, Roeber[47], durch August Deußer mit einer Ansprache eröffnet.

Er drückte darin gleich von vornherein das Bedenken aus, daß die Ausstellung nicht in allem Beifall finden würde. Denn sie suche nicht das Gültige, Bekannte und Abgestempelte, sondern das Suchende, Ringende und Kommende der Malerei und Kunst zu zeigen. Selbst die Ausdrucksformen, die man glaubte ablehnen zu müssen, seien die Frucht eines inneren geistigen Ringens, nicht spielerisch zur Verblüffung des Philisters erdacht. Rohe Meinungsäußerungen über ungewohnte Kunstformen seien eine Verletzung der geistigen Moral.

„Denn", so schloß er, „jeder neue Schritt, den die Kunst tut im Schaffen des Einzelnen, wie in den großen Fortbildungen und Umbildungen des Stils, geschieht ins Ungewisse, wird mit innerlicher Angst ins Leere, ins nicht Fassbare getan. Kunst ist, wie sie auch sei, Faustens Gang zu den Müttern:

Ein Weg ins Unbetretene, nicht zu Betretende,
Ein Weg ins Unerbetene, nicht zu Erbittende.[48]

Auf mich selber machte die Ausstellung einen gewaltigen Eindruck. Auf ihren Wänden schien mir ein neuer Kunstfrühling zu erblühen.[49] Die leidenschaftliche Pinselführung von Rohlfs, Kirchners helle Gartenbilder, Noldes schwere Wuchtigkeit faszinierten mich. Ueberraschend waren mir auch die vielen noblen jungfranzösischen Maler, der märchenhafte Gobelinstil von Maurice Denis, die gedämpfte Farbigkeit bei Vlaminck, die kleinen ornamental zusammengeballten Landschaften von Othon Friesz, die an alte Rouleaux erinnernden phantastischen Kompositionen Derains. Sie zeigten, wie die Nachfolge der bekannten großen Maler sich in Frankreich schon zu einem Stil verdichtet hatte. Eine barbarische Note brachten die unbekümmerten Kompositionen der Russen Kandinsky und Jawlensky in das Gesamtbild.

Es war eine völlige Revolution, die der Eindruck der Ausstellung in mir wachrief.

Und das Gleiche geschah in der Düsseldorfer Oeffentlichkeit. Dafür lebten wir ja in einer Kunststadt. Noch am


Wilhelm Schmurr, Max Clarenbach, 1906; Clemens-Sels-Museum

selben Abend war die Stimmung in der Stadt erregt. Deußers Rede wurde in besonderen Blättern auf den Straßen verkauft. Die Ausstellung war tage-, ja wochenlang allgemeines Gesprächsthema, das Hin und Her in den Zeitungen wollte kein Ende nehmen.

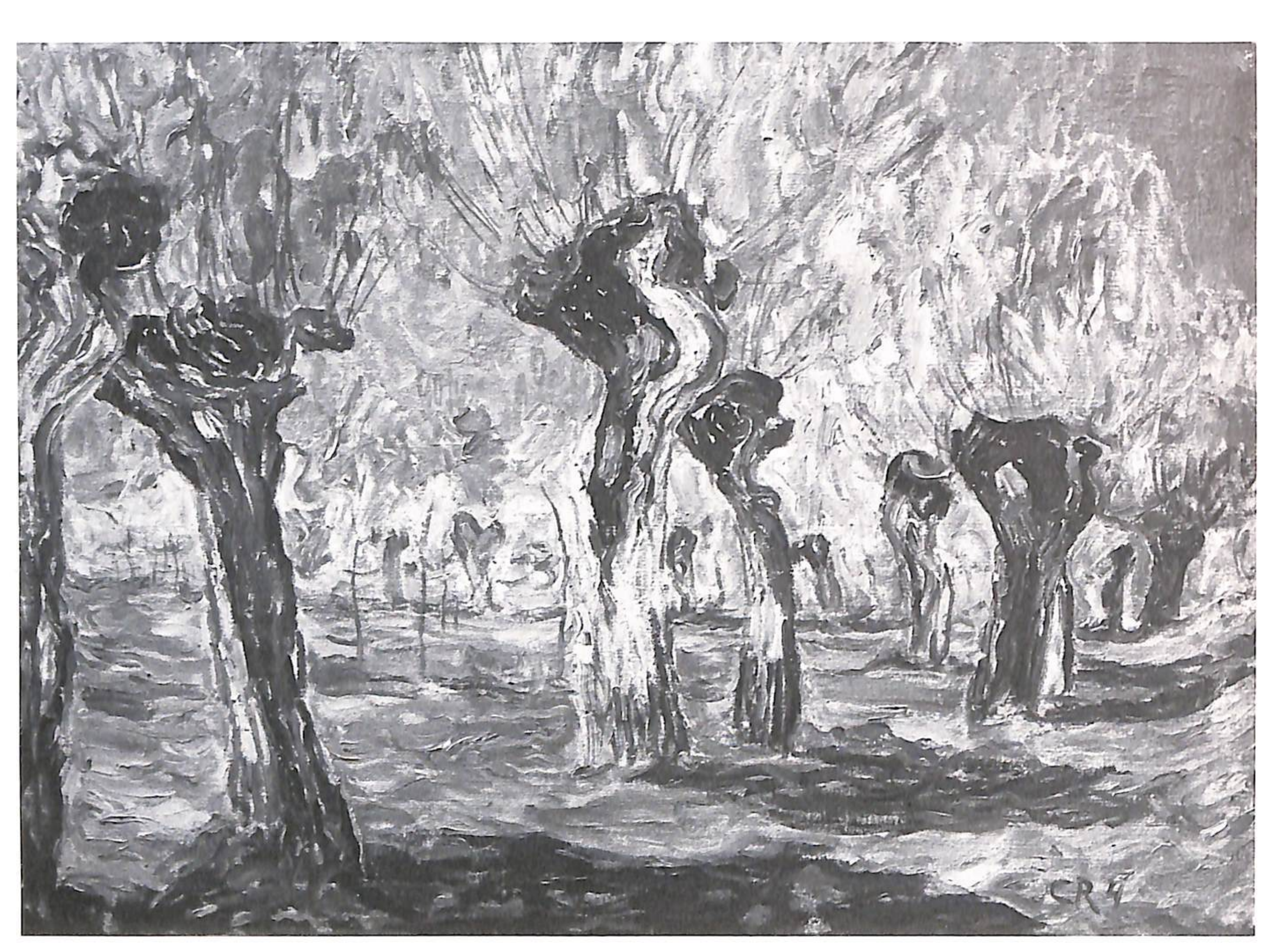
Gleich gegenüber vom Bahnhofsportal hing ganz groß, so, daß es beim Heraustreten sofort in die Augen fiel, über die Straße gespannt, mein Sonderbundplakat, die orange-weiß gestreifte Fahne mit den schwarzen Antiquazeilen.[50]

Nach der Eröffnung wurde im Breidenbacher Hof zu Mittag gegessen. Clara und ich nahmen daran teil. Wir waren auch abends noch auf dem Ausstellungsgelände. Das Gefühl, rechtzeitig mit Allem fertig geworden zu sein und mit zum Gelingen eines epochalen Unternehmens beigetragen zu haben, hatte etwas Erhebendes. [...]

[Im August fuhren Clara und ich zur Erholung in die Schweiz.] Mit dem Sonderbunderlebnis war eine innere Wandlung bei mir vorgegangen. Die Starre, der Zwang zum strengen Stil, ein Ergebnis der Behrens-Epoche und der jahrelangen, vorwiegend architektonischen und schriftgestaltenden Tätigkeit, begann sich zu lösen. Der Frühling, der mich von den Wänden der Sonderbundausstellung angestrahlt hatte, ließ auch in meinem Innern lang verborgen Gehaltenes aufkeimen. Das Kühne, Jugendmutige, das mich in Stein am Rhein im Beginnen der kleinen Künstlergemeinschaft so froh angemutet hatte[51], weckte den Wunsch, es ihnen gleich zu tun. [...] Ich holte meine Farbstifte hervor und wagte mich an kleine Aufgaben, an die, so geringfügig sie waren, ich Jahre hindurch nicht gedacht hatte. [...]

1911

[Neben den Vorbereitungen zur diesjährigen Sonderbundausstellung galt] das Hauptinteresse [von mir und Niemeyer] der Gestaltung seiner Sonderbunddenkschrift[52], die als der kunstliterarische Niederschlag der Ausstellung von 1910 gelten konnte und in wissenschaftlicher Gründlichkeit die ganzen Problemstellungen jener Zeit fixierte. Sie wurde bei Bagel in meiner Antiqua sehr splendide gedruckt, wies ein interessantes Bildermaterial auf und hatte mir eine willkommene Aufgabe geboten, meine Schrift beispielhaft vorzuführen. Die Broschur trug außen nur einige kräftige handgeschriebene Zeilen in meiner neuen „Sonderbundschrift"; als ich Niemeyer später meine Absicht mitteilte, sie „Rustica" zu taufen, stimmte er dem beifällig zu.



Christian Rohlfs, Weiden, 1904; Clemens-Sels-Museum

Es war nur sein Kummer, daß die Denkschrift dem Ereignis zu sehr nachhinkte. Sie kam kurz nach der am 20. Mai 1911 stattfindenden Eröffnung der neuen Sonderbund-Ausstellung heraus. Niemeyers Erscheinen dazu war nicht möglich. Die Absichten, sie wieder in größerem Stil im Kunstpalast abzuhalten, hatte sich nicht verwirklicht. Daran mochten allerhand Gegenströmungen in der lokalen Künstlerschaft Schuld tragen, die sich zum großen Teil aus dem sehr intimen Zirkel ausgeschlossen fand.

So war es denn wieder eine kleine Ausstellung geworden, der die Kunsthalle genügend Raum bot und die zur guten Hälfte von Franzosen bestritten wurde[53], durch Flechtheims Vermittelung herbeigeschafft. Es waren allerhand Gäste von auswärts dazu erschienen.

Nach der Eröffnung fand ein Essen im Park-Hotel statt. Ich kam mit Fischer[54] zusammen hin. Wir beide trugen damals steife schwarze Filzhüte, in der Form genau wie die geraden Herrenstrohhüte mit niedrigem Kopf und waagerechter Krempe. Es waren die beiden einzigen Exemplare, die im Schaufenster des ersten Hutgeschäftes ausgestellt gewesen waren, also innerhalb des Stadtgebiets einzig in ihrer Art. Es hatte schon eine Belustigung gegeben, als das ganze Komitee Mann für Mann diese Hutform durchprobiert hatte, die auf den Quadratschädeln von Deußer und Feinhals höchst eigentümlich wirkte und den langen Osthaus nicht schlecht kleidete. Wir beide müssen auch mit unsern schwarzen Schöpfen und kleinen Spitzbärten fremdartig gewirkt haben, als wir im Smoking den Bankettsaal betraten. Flechtheims Nachbar stieß ihn an und fragte, wer wir wären, und dieser gab uns schlankweg als Derain und Othon Friesz aus, die eben aus Paris gekommen wären[55], was auch geglaubt wurde.

Nachher fuhr die ganze Gesellschaft nach Wittlaer hinaus, wo in dem kleinen Dorfwirtshaus weiter gefeiert wurde. Es muss bei dieser Gelegenheit gewesen sein, wo ich unter anderen damals bekannt werdenden modernen Malern auch Schmidt-Rottluff kennenlernte[56], der in Begleitung seiner Freundin und Impresaria Rosa Schapire gekommen war, einer intellektuellen Jüdin mit Kneifer und ausgesprochen scharfen klugen Gesichtszügen. [...]

Zum 17. Juni 1911 lud der Sonderbund durch Zirkular seine Stifter und Mitglieder, Kunstfreunde und Künstler zu einer Zusammenkunft in der Ausstellung des Bundes in der Kunsthalle und zu einem im Park-Hotel stattfindenden Abendessen mit nachfolgendem Tanz ein. Clara trug bei dieser Gelegenheit die große silberne dänische Brosche mit den roten Steinen, die Osthaus' Bewunderung erregte. Es war eine Festlichkeit, bei der eigentlich Alles sich zusammenfand und sich kennen lernte, was zu diesem Kreise gehörte.

Charakteristika einzelner Sonderbund-Mitglieder 1907ff

Carl Ernst Osthaus

1907

Carl Ernst Osthaus in Hagen[57] war mit einem eigenartigen Vorschlag an mich herangetreten: er hielt verschiedentlich Vorträge über moderne Reklamekunst und hatte sich dafür Plakate, Packungen und Prospekte von meiner Hand ausgebeten, um sie im Lichtbild zu zeigen.

Er entwickelte mir eines Tages seinen Plan, eine Sammlung moderner Reklamedrucke zu gründen und mit Ausstellungen und Vorträgen über ganz Deutschland diesen neuen Gedanken Anhänger zu gewinnen. Ich sollte ihm dabei behilflich sein und diese Sammlung gewissermaßen zusammen stellen und verwalten. Er bat mich, ihm meine Ideen darüber zu Papier zu bringen.

Ich tat dies auch in einem sorgfältig durchgearbeiteten Exposé, der Stoff war mir ja geläufig genug. Die Verhandlungen zogen sich von Januar bis März hin. Dann hieß es, Herr Osthaus plane eine Reise nach Spanien, die Ausführung müsse bis zu seiner Rückkunft verschoben werden.

Ich hörte dann lange nichts mehr darüber und erfuhr nach Monaten schließlich, daß Osthaus seinen Plan in der Gründung des „Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe" in Hagen in Westfalen verwirklicht und zur Ausführung einen bisher noch unbekannten jungen Mann, einen Herrn August Kuth gewonnen habe.[58] Die Ausführung erfolgte genau nach den Richtlinien, die ich aufgestellt hatte.

Ich war nicht weiter traurig über diese Lösung, nur etwas verwundert. Eine solche Aufgabe, so reizvoll sie an sich war, hätte mir doch noch viel mehr von meiner Zeit genommen, die ich besser auf mein sich immer weiter ausdehnendes Arbeitsfeld verwenden konnte.

1909

Im April war [unsere Wanderausstellung][59] [...] im Folkwangmuseum in Hagen. Gelegentlich der Einräumung dieser Ausstellung waren wir beide, Clara und ich, im Museum tätig und bei Osthaus zu Tisch geladen.

Es gab ein schlichtes Linsengericht, das ein wenig in Widerspruch stand mit der in mancher Hinsicht auf die Spitze getriebenen Kultur des Hauses. Bei einer anderen Gelegenheit, als ich allein zum Abendbrot auf den Hohenhof zugezogen wurde, war ich Zeuge, wie Osthaus sich wegen vier Bierflaschen aufregte, die nicht gegen die als Pfand gegebenen vier Groschen ausgelöst worden waren, und seiner Frau eine Szene machte. Auch das stand in scheinbarem Widerspruch zu der sonstigen Großartigkeit seines Wesens und war nur aus dem Fanatismus zu verstehen, mit dem er all seine Mittel bis auf jeden Dreier für das eine große Ziel seiner Kunstideen eingesetzt wissen wollte. Hatte er mir doch gleich am Anfang unserer Bekanntschaft erzählt, daß er seinen Anteil aus dem väterlichen Bankunternehmen von fast einer halben Million nach und nach für Anschaffungen seiner Sammlung angelegt hatte. Mitte des Monats hielt ich meinen Schriftvortrag in Hagen.[60] [...]

Der rastlose Osthaus hatte damals seinem Museum gerade eine Silberschmiede angegliedert und zu deren Leitung den Holländer Zwollo berufen. Er bat mich um Entwürfe, die ich gerne zusagte. Ich zeichnete ihm einen Silberbecher, eine Aschenschale und Zuckerdose.[61]

1912

Am 2. Juli veranstaltete Osthaus eine Feier in Hagen, anläßlich des 10jährigen Bestandes seines Folkwangmuseums.[62]

Herbert Eulenberg[63] hatte mir schon einen Monat vorher eine dichterische Widmung geschickt, die ich für eine Adresse schreiben sollte, sie lautete:

Carl Ernst Osthaus zu Ehren!
Feierlich bringen wir Dank dem Schützer, dem Mittler, dem Freunde,
dessen edelstes Werk heute zehn Jahre besteht,
der zehn Jahre wie einst die Griechen vor Troja gerungen,
nicht um schallenden Ruhm, Glück war ihm einzig der Kampf.
Vieles haben wir ihm am heutigen Tage zu danken,
und wir thuen es laut auch für die Masse, die schweigt.
Als ein Sämann hat er auf felsichtem Boden gestanden,
Viele Aussaat wuchs auf, ach und manche verdarb.
Aber voll Trotz und voll Kraft hielt er Stand, uns Künstlern verbündet
und mit Wort und mit Werk weckte Mut er und Lust.
Drum sei dies ihm geweiht, der jetzt bei der Herrschaft der Menge
wie ein Freund uns beschützt und wie weiland ein Fürst.

Das Blatt kam in eine Mappe, der van de Velde[64] die Form gab. Wir nahmen an dem Fest teil, das wieder einmal auf dem Hohenhof den ganzen Kreis der Bekannten vereinte; auch Niemeyer war aus Hamburg erschienen. Wie stets bei solchen größeren Festlichkeiten übernachteten wir in einem Hagener Hotel.

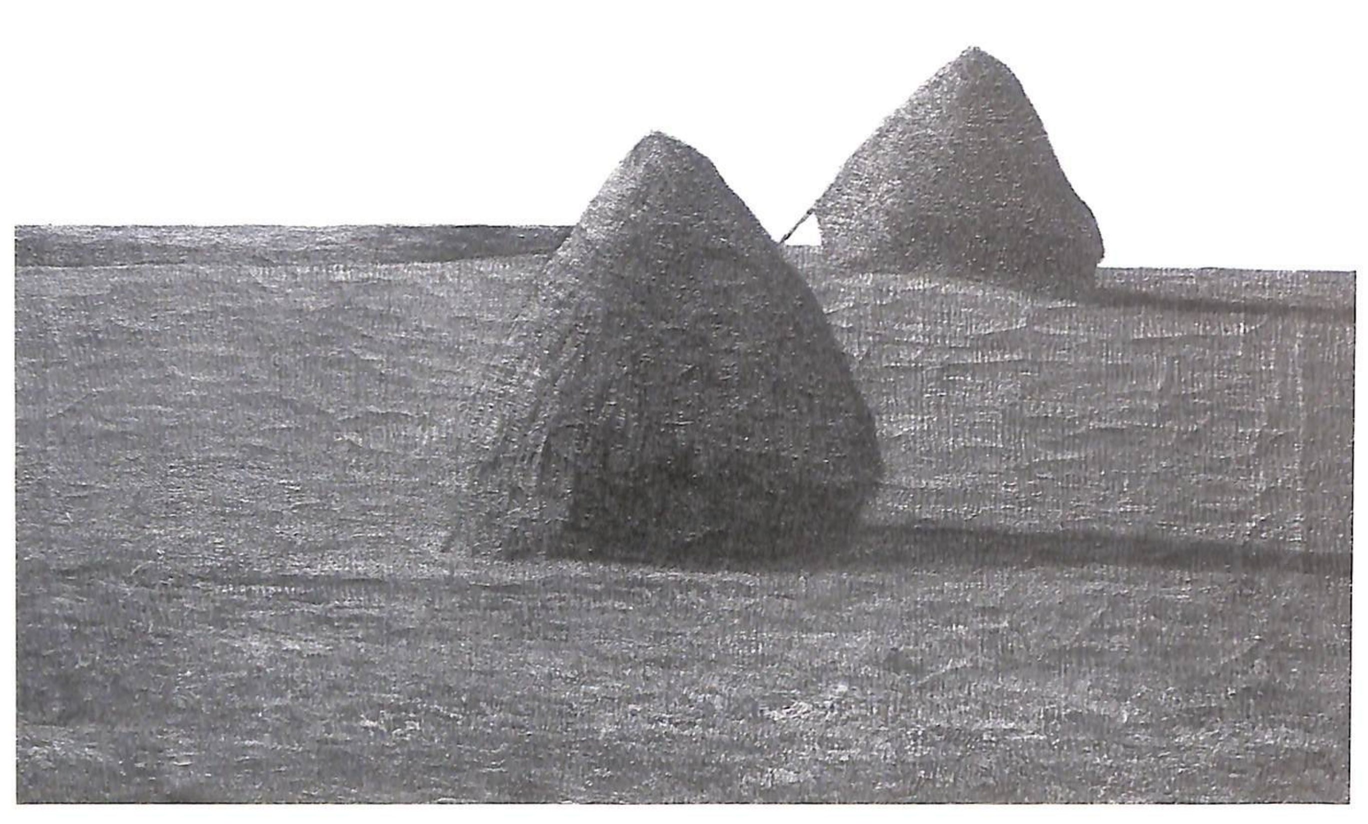
Christian Rohlfs

1909

Die Zusammenarbeit mit Osthaus führte mich häufiger nach Hagen. Ich hatte das Glück, dort Christian Rohlfs[65] kennen zu lernen und ihn auch von Zeit zu Zeit besuchen zu dürfen. Er hauste, von Osthaus betreut, in einem Atelier des Folkwangmuseums. Es war stets ein Fest, wenn man zu ihm kam, denn es gab immer neue Ueberraschungen. Stetig dem Leben und der Gegenwart zugewandt beharrte er nie auf einer einmal gefundenen Anschauung oder Technik. Proteusartig sich wandelnd, blieb er im Tiefsten freilich sich getreu, eine nach dem Besten, Schönsten, Wahrsten strebende Künstlernatur.

Aeußerlich war er von größter Schlichtheit. Er hatte einen Beinschaden, humpelte jedoch hurtig herum und behauptete im ganzen Wesen etwas Straffes, jugendlich Frisches. Sein edelgeschnittener Kopf mit dem grauen Haarschopf, blitzenden blauen Augen und dem feingeschwungenen, liebenswürdigen, leicht zu sarkastischen Aeußerungen bereiten Mund gaben ihm das Air eines alten Chevaliers. Menschenfreundlichkeit und Güte leuchteten aus dem Antlitz, das Heinrich Nauen in einigen meisterhaften Bildnissen vortrefflich wiedergegeben hat.

Rohlfs, der eingefleischte Junggeselle und Hagestolz, freite übrigens einige Jahre später schon als älterer Herr eine ganz junge Frau und erreichte in deren Pflege ein



Julius Bretz, Erntebild; Clemens-Sels-Museum

patriarchalisches Alter, bis in seine letzten Tage noch in voller Frische malend. Mit einem „Steh auf, fauler Maler!" trieb er sich selbst in der Morgenfrühe aus seinem Bett. Ich erstand bei einem meiner Besuche von ihm drei Aquarelle, womit ich den Grundstock für meinen bescheidenen Kunstbesitz legte. Das Schönste davon war eine mit breiten Pinselstrichen hingemalte Ziege.[66]

Geselligkeit unter den Sonderbündlern[67]

Die häufigen Zusammenkünfte mit den Sonderbündlern führten mit der Zeit auch zu näherer Bekanntschaft. Deußers hatten wir in Monheim besucht, aber nur Frau Deußer getroffen, er ließ sich nicht blicken. Er bedankte sich schriftlich für das Buch, das ich ihm zugestellt hatte und entschuldigte sein Nichterscheinen durch Krankheit. Er hatte sich die Sonderbunddenkschrift von mir in Leder einbinden lassen und sich ein Monogramm bestellt. [...]

[1913. Vor den Sommerferien konnte ich] nur allein der Einladung folgen, die Deußers an uns ergehen ließen und fuhr dieses Mal ohne Clara nach Monheim hinaus. Am Bahnhof Lengenfeld wurde ich von Deußers Chauffeur im roten Auto abgeholt. Deußers bewohnten in dem kleinen niederrheinischen Städtchen ein vornehmes altes Adels- oder Patrizierhaus. Es war ein Eckhaus inmitten der Stadt, ganz schlicht gehalten mit schöner großer Toreinfahrt. Gegen die mit alten Kopfsteinen gepflasterte Straße war es durch eine Reihe niedriger Steinpfeiler abgesondert, zwischen denen schmiedeeiserne Ketten hingen, was ihm einen besonders feudalen Charakter verlieh. Innen war es mit einfachem gutem Geschmack unaufdringlich eingerichtet und enthielt neben vielen guten Bildern, teilweise von ihm selbst, als Glanzstück einen schönen Cézanne, das Bild einer Frau im roten Kleid auf einem Lehnstuhl, das in der Sonderbundausstellung von 1910 zu sehen war.

Die Einladung lautete zum Kaffee und bäuerlichen Abendessen, das war sehr bescheiden ausgedrückt. Für mich war dieses erste Zusammensein mit Deußer in seinem Heim zugleich ein Abschiedsbesuch.[68]

Seine Frau war obzwar selber Malerin, doch ganz Dame, sehr liebenswürdig, aber förmlich, im Wesen etwas gehemmt. Die vielen Angriffe, denen ihr Mann ausgesetzt war, legten ihr offensichtlich eine gewisse Vorsicht nahe.[69]

Wir sprachen über die zerfahrenen Kunstverhältnisse Düsseldorfs und sie billigten unseren Entschluß, auf der bevorstehenden Reise uns von allem Unangenehmen zu distanzieren. Deußer, der sein altes Rheinland liebte, haßte all die gewaltsamen Neuerungen im architektonischen Bild der Landschaft und war auch von der betont monumentalen Bauweise von Wilhelm Kreis nicht eingenommen.[70]

Deußer hatte sich allerlei Kleinigkeiten von mir machen lassen, Monogramme für Silber, Einbände für die Bibliothek, und aus der Ausstellung meinen silbernen Aschenbecher und ein reizendes Lackkästchen von Albers erstanden. Wir schieden auf das Freundschaftlichste. [...]

Bei Clarenbachs waren wir im Januar zu Tisch geladen gewesen. Er bewohnte in Wittlaer am Niederrhein, noch hinter Kaiserswerth ein reizendes kleines Haus, das ihm Olbrich gebaut hatte, und züchtete in seinem Garten bunte Tulpen in langen geraden Beeten wie ein Holländer. Auch seine blonde Frau erinnerte in ihrer gesunden Leibesfülle und Drallheit an die Niederlande, zwei kleine Töchter mit blonden Zöpfen vollendeten das behagliche Familienbild.

Dann war noch ein altes Faktotum da, eine schielende Köchin, von der Clarenbach behauptete, sie könnte mit einem Auge aufmerken, während sie die Suppe austeilte und dabei mit dem anderen feststellen, wieviel Eier noch im Küchenschrank wären.

Von einer Bibliothek war hier nicht viel zu sehen, es herrschte eine etwas ungeistige Atmosphäre, aber mit seinem schlagenden Witz sorgte er immer für gute Unterhaltung.

Mit Bretz und seiner Frau, die in Ludenberg noch weiter abseits als Gerresheim[71] *sich ein Haus vom jungen Kleesattel hatte bauen lassen, waren wir gut befreundet. Die kleine rundliche, schwarzhaarige und schwarzäugige Frau, die ihren Mann bewunderte und sich über seine treffenden, sarkastischen Bemerkungen vor Lachen ausschütten konnte, war leider sehr schwerhörig, was der Unterhaltung mit ihr Abbruch tat. Ein halbwüchsiges Töchterchen, Ruth mit Namen, war ein stilles schüchternes Ding.*

Ihr Haus war in Anlehnung an alte rheinische Bürgerhäuser aus guten Zeiten mit einer gewissen Ueppigkeit, Weiträumigkeit, schön geschwungener Stiege in großer Halle licht und luftig gebaut. Aber es war ihnen zu groß geraten und sie stöhnten unter seiner Last. Er zitierte häufig den Ausspruch eines Malerfreundes: „Wenn dem Esel zu wohl ist, baut er sich ein Landhäuschen."

Im April waren wir gemeinsam mit Bretz und dessen Frau von dem jungen Ehepaar Flechtheim zur Abendtafel geladen. Dieser hatte mir schon ein paar Tage vorher verraten, daß wir bei dem „vornehmen Asiaten" zusammen treffen würden. Er und seine Frau luden uns an dem Tag ein, zum Kaffee zu kommen und danach mit ihnen einen Spaziergang zu machen. Es war ein herrlicher Tag wie geschaffen dazu. Im Anschluß daran fuhren wir zu Flechtheims.

Unsere Gastgeber waren äußerst liebenswürdig, die Unterhaltung witzig und interessant. Man spürte, daß sie alles aufgeboten hatten, um uns zu ehren. Das Souper war von einem der ersten Hotels – Park-Hotel oder Breidenbacher Hof – geliefert und wahrhaft üppig. Doch war es eine merkwürdige Zusammenstellung, wie ich sie weder vor- noch nachher je kennen gelernt habe. Es gab nämlich durchweg kalte und süßsaure Speisen, angefangen mit den hors d'oeuvres und der Suppe, den Fisch in Aspic, über die Cumberlandsauce des Bratens und die Salate, das säuerliche Weingelee der Speise, bis zu den Essigpflaumen und dem scharfen Roquefortkäse. Es mußte der Ehrgeiz des Traiteurs gewesen sein, hier etwas ganz Außerordentliches, noch nie Dagewesenes bieten zu wollen! Nachher gingen wir mit Bretz' noch in das Palais de Dance. Es war damals eine allgemeine Tanzlust



Ernst te Peerdt, Blühendes Haferfeld, 1899; Privatbesitz



Max Clarenbach, Bleistiftentwurf für ein Erftbild; Clemens-Sels-Museum

über die Menschheit gekommen. Wir verhielten uns hier im großen Ganzen mehr passiv. Man saß an kleinen Tischen vor der spiegelnden Fläche und sah den eleganten Figuren des Tango oder Foxtrotts zu. Es wurde Sekt getrunken, die Stimmung war recht gehoben, besonders beim stillvergnügten Bretz. Plötzlich erschien auf einer Art Kanzel auf der Galerie des Saales ein dicker Bürger und begann, eine völlig konfuse Ansprache an die Anwesenden zu halten. Es hörte kaum jemand darauf, die Musik spielte weiter. Nur Bretz fixierte den Bourgeois, der offenbar zu tief ins Glas geguckt hatte. Plötzlich erhob Bretz, der immer unwilliger geworden war und sich in seiner Behaglichkeit gestört fand, seine Stimme und rief dröhnend hinauf: „Hören Sie auf, Sie Faselschwein!" Der Dicke war ganz verdutzt und wandte sich ihm fragend und schwankend zu. „Sie sind ein Faselschwein!" rief Bretz noch einmal dröhnend. Die Leute an den Nebentischen wurden aufmerksam, der Mann auf der Kanzel verschwand in der Versenkung. Und wir beeilten uns, auch zu bezahlen und zu verschwinden. Es ging schon lange keine Trambahn mehr, es dämmerte der Morgen. Ich hatte Bretz an einem Arm untergefaßt, seine Frau am anderen, wir hatten Mühe, ihn den langen Heimweg bis Gerresheim vorwärts zu bringen, dann mußten wir ihn seiner Frau das letzte Stück Wegs überlassen. Aber er war in der frischen Luft wieder ernüchtert und wir lachten alle vergnügt über das Abenteuer.

Anmerkungen

1) *Eine ausführliche Beschreibung und Analyse der Werke dieser Sonderausstellung 1908 s. bei M. M. Moeller, Sonderbund, S. 104–121; über den Sonderbund allgem. s. Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, bes. S. 126–183.*
Die Düsseldorfer Künstlervereinigung Sonderbund entwikkelte sich aus einer losen Ausstellungsgruppe (genannt „Weißer Nessel" nach der modernen hellen Wandbespannung der Ausstellungsräume) – die im Mai 1908 mit einer „Sonderausstellung" an die Öffentlichkeit trat. Die Sonderausstellung machte deutlich, daß sich nun auch in der Düsseldorfer Malerei eine Hinwendung zur Moderne vollzog, d. h. hin zu neuen, antiakademischen, am französischen (Neo-) Impressionismus geschulten Ausdrucksformen, heller Palette, pastosem spontanem Farbauftrag – und zwar schwerpunktartig auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei.
Beteiligt waren 1908 die Maler Deußer, Clarenbach, Bretz, Ophey, Schmurr, sowie die Brüder A. und O. Sohn-Rethel. Auffallenderweise erwähnt Ehmcke nicht den 8., erst kurz zuvor von der Darmstädter Künstlerkolonie nach Düsseldorf gekommenen „illustren" Teilnehmer: J. M. Olbrich (1867–1908), Architekt und Kunstgewerbler, der auch Ausstellungsräume und -prospekt gestaltet hatte. Die Erklärung dafür findet sich an anderer Stelle der Erinnerungen [E. 628–32 u. a.], wo Olbrich als wenig sympathischer, eitler Mensch und effekthaschender Künstler disqualifiziert wird. Abwertend berichtet Ehmcke auch von Olbrichs Bemühungen, als Nachfolger Behrens' die vakante Direktorenstelle an der Kunstgewerbeschule zu ergattern: „Wie sicher er aber auf den Posten rechnete, erhellt der Umstand, daß er im Düsseldorfer Adressbuch 1908 als Direktor der Kunstgewerbeschule aufgeführt wurde, obgleich er sie wohl nie betreten hat." Dies Faktum blieb M. Möller (Der Sonderbund, 1984) unbekannt. So kann die – erst spät erfolgte – Beteiligung Olbrichs an der Sonderausstellung auch mit seinen Bestallungsplänen erklärt werden. Gründe für die außerordentliche Animosität Ehmckes gegenüber diesem anerkannten Kollegen können aus seinen Erinnerungen nicht eruiert werden; beruflicher Konkurrenzneid dürfte – neben der Ablehnung von dessen Jugendstil-Produkten – wohl ausschlaggebend gewesen sein.
2) *August Deusser (1870 Köln – Konstanz 1942) Nach einer Dekorationsmaler-Lehre 1890 bis 97 an der Kunstakademie Düsseldorf, 1897–1902 Meisterschüler Peter Janssens. 1908 – nach Mitbegründung mehrerer kunstbezogener Verbände – Teilnahme an der „Sonderausstellung" (Mitglied des „Weißen Nessel"). 1909 Mitinitiator des „Sonderbunds", Mitbegründer des „Sonderbunds Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler". 1909–12 Teilnahme an den Sonderbund-Ausstellungen. Zahlreiche Reisen, 1917–22 Prof. an der Kunstakademie Düsseldorf. Seit 1927 niederländische Staatsangehörigkeit; bald Aufgabe jeglicher künstlerischer Tätigkeit. A. Deusser wurde bekannt besonders durch seine Reiter- und Landschaftsgemälde in freiem malerischem Stil und heller kräftiger Farbigkeit.*
Lit.: Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 150–52; Möller, Sonderbund, 1984, bes. S. 37–52
3) *Max Clarenbach (1880 Neuss – 1952 Köln) Seit 1893 Kunstakademie Düsseldorf (E. Dücker). Studienaufenthalte in Vlissingen 1897–1900; zahlreiche Ausstellungen. 1906/07 Parisreise. 1908 Mitglied der „Weißen Nessel"-Sonderausstellung; 1909 Mitinitiator des Sonderbunds, Mitbegründer des „Sonderbundes Westdt. Kunstfreunde und Künstler"; 1909–12 Teilnahme an dessen Ausstellungen. 1917 Professor an der Akademie Düsseldorf; ab 1920 Reisen nach England und Paris; zahlreiche Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen.*
M. Clarenbachs bevorzugte Motive waren niederrheinische Winter- und Frühlingslandschaften; nach einer „hollandisierenden" Anfangsphase findet er zu einer am französischen Impressionismus orientierten spontan-lockeren und farbig differenzierten Malweise.
Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1980, M. Clarenbach; Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, bes. S. 146–148; Möller, Sonderbund, S. 52–61; M. L. Baum, M. Clarenbach, Wuppertal 1969
4) *Walter Ophey (1882 Eupen – 1930 Düsseldorf) Nach Besuch der Kunstgewerbeschule Aachen seit 1900 an der Akademie Düsseldorf (E. Dücker). 1906 Studienaufenthalt in Drevenack; zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen. 1908 Teilnehmer der Sonderausstellung („Weißer Nessel"); 1909 Mitglied des Sonderbunds (-Westdt. Kunstfreunde u. Künstler); Teilnahme an dessen Ausstellungen 1909–12. 1910 Reisen nach Italien und Paris. Nach dem Kriegsdienst ab 1916 gehörte er zur avantgardistischen Gruppe des „Jungen Rheinlands" um Mutter Ey. Opheys neoimpressionistische Bilder – hauptsächlich Landschaften – der Sonderbundzeit in hellen, locker gesetzten Farben und extremer Flächigkeit wurden nach dem 1. Weltkrieg abgelöst durch expressive, oft*



Julius Bretz, Heuschober mit Hopfen, Bleistift; Clemens-Sels-Museum

bizarre Gemälde und Zeichnungen von intensiver Farbigkeit.
Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1981, W. Ophey; Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 165–167; Möller, Sonderbund, S. 67–73; G. Rehbein, W. Ophey, 1958

5) Josef Feinhals (1867 Köln 1947) Kölner Tabakwarenfabrikant und -händler; engagierter Kunstförderer (Organisation von Ausstellungen, im Werk- und Sonderbund-Vorstand) und Sammler zeitgenössischer Werke: in seiner von J. M. Olbrich/Bruno Paul erbauten Villa in Köln-Marienburg hingen u. a. Werke von Clarenbach, Deusser, Pechstein, Kirchner, Nauen, Heckel. Als Schriftsteller tätig unter dem Pseudonym „Collofino". Ehmcke lernte Feinhals um 1907 als Mitglied der mittelrheinischen Werkbund-Gruppe kennen, gestaltete für ihn zahlreiche gebrauchs- und werbegraphische Produkte, seine Bücher, Tabaktöpfe u. v. m.; sie blieben sich zeitlebens freundschaftlich verbunden. Umfangreiche Passagen in Ehmckes Erinnerungen behandeln seine Beziehungen zu „Collofino" und werden im 2. Teil dieser „Sonderbund"-Auswahl publiziert.
Lit.: Kat. Ausst. Köln 1984, Westdt. Impuls, S. 283–87; M. Creutz, Das Haus Feinhals, in: D. Kunst 26, 1913, S. 57

6) Wilhelm Niemeyer (1874–1960) Kunsthistoriker, Schriftsteller. Nach Volontariat am Berliner Kunstgewerbe-Museum 1903/04 Lehrer für Kunstgeschichte und Bibliothekar a. d. Kgw-Schule Düsseldorf (1905–1909); ab 1910 a. d. Hamburger Kunstgewerbe-Schule.
In Ehmckes Erinnerungen ist häufig von diesem gescheiten, für die moderne Kunst kämpferisch begeisterten Mann die Rede. Bei der zu Niemeyers Entlassung führenden heftigen Auseinandersetzung mit dem neuen Kunstgewerbeschule-Direktor Kreis nimmt Ehmcke eindeutig Partei für den ihm befreundeten Kunstgelehrten. Unter Niemeyers zahlreichen Publikationen sind Artikel über seine Düsseldorfer Kollegen Behrens, Bosselt, Ehmcke. Seine von Ehmcke ausgestatteten Bücher sind u. a.:
– Malerische Impressionen und Koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes MCMX, Düsseldorf 1911
– Strophen des Zwiemuts. Gedruckt für Freunde und Verehrer . . . 1908
– Nicola Tuldo und Santa Catarina . . . München 1918/19 (Bd. 5 der Rupprecht-Presse)
Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 48 (Charakteristik), Kat. Nrn. 49, 65, 77

7) Seit den 1880/90er Jahren hatten sich in den verschiedenen europäischen Kunstzentren Sezessionen formiert, die in Opposition zu der akademischen Kunstdiktatur traten. Sie strebten eine Synthese der Künste (Kunsthandwerk-Integration!) und in den Ausstellungen eine gewisse Internationalität an, die ermöglichte, das Aktuellste an bildender Kunst sofort bekannt zu machen. Die Verbindung führender Kunsthändler mit den Sezessionen brachte weitere Verbreitungs- und damit Absatzmöglichkeiten an ein fortschrittliches bürgerliches Publikum.
Den Sezessionsgründungen der 90er Jahre in München, Wien, Berlin – die der Durchsetzung des dt. Impressionismus dienten – folgten nach 1910 erneute Abspaltungen der jüngeren Künstler, welche expressionistische Tendenzen vertraten.
Die Düsseldorfer Sonderbund-Gründung 1909 steht in dieser Tradition; nur darf man diesen Bund wohl eher als Nachzügler der ersten – den (Neo-)Impressionismus vertretenden – denn als Vorläufer der künftigen „expressionistischen" Abspaltungen werten. Nur Rohlfs u. W. Opheys spätere (!) Werke lassen sich dem Expressionismus zuordnen.

8) Damit haben die jüngsten umfänglichen Deutungen für das Zustandekommen des Namens (Möller, Sonderbund, S. 124/25) eine Klärung und einen Autor gefunden: Niemeyer bezeichnete – wohl in Anklang an den griffigen, für eine moderne Kunstbewegung stehenden Namen des 1907 gegründeten Werkbunds – die erweiterte Formation der „Sonderaussteller" von 1908 als Sonderbund.

9) Sonderbund = Bündnis der katholisch-konservativen schweizer. Kantone Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug, Freiburg und Wallis 1845–47 gegen eine Liberalisierung der Verfassung.

10) Max Liebermann (1847 Berlin 1935) war als Mitbegründer und Präsident der 1898 gegründeten Berliner Sezession deren repräsentativste Persönlichkeit. Doch anders als Deusser, der um ein „korrektes, ja liebenswürdiges Verhalten zu allen Behörden bemüht" war (Möller, Sonderbund, S. 124), begründete das Akademiemitglied Liebermann die Gruppe der „Elf" und die Sezession mit, um den künstlerischen Führungsanspruch der Akademie zu brechen. Liebermann kann jedoch als das große künstlerische Vorbild Deussers bezeichnet werden.

11) William Morris (1834–1896). Englischer Kunstgewerbler, Buchkünstler, Dichter und Sozialpolitiker, dessen kunsthandwerkliche Erzeugnisse zukunftsweisende Bedeutung hatten; strebte die Erneuerung der Kunst vom Handwerk her an. Bewundertes und nachgeahmtes Vorbild Ehmckes.

12) Biographisch unrichtig. Ausführliche Angaben s. Kat. Ausst. Neuss 1980, Clarenbach, S. 1/2

13) Julius Bretz (1870 Wiesbaden – Bad Honnef 1953) Nach kurzem Besuch der Düsseldorfer Akademie 1888 autodidaktische Studien in Holland und Paris. 1. Ausstellungsteilnahme 1907 an der Dt.-Nationalen Kunstausst. Düsseldorf. Einfluß französischer Kunst u. van Goghs. 1908 „Sonderausstellung" (Mitglied des „Weißen Nessel"); 1909 Mitglied des Sonderbunds; 1909–12 Teilnahme an dessen Ausstellungen. 1909/10 Studien in Belgien. Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen. Ehmcke und Bretz blieben zeitlebens befreundet.
Klare, einfach geordnete Formen und stilisierte Naturumsetzung kennzeichnen J. Bretz' Landschafts- und Blumenbilder ebenso wie seine tonige, nuancenreich sublime Malweise.
Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1970, J. Bretz; Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 143/44; Möller, Sonderbund, S. 61–67; J. Büchner, J. Bretz, Recklinghausen 1970; Hans F. Secker, J. Bretz, Dresden 1956

14) Wilhelm Schmurr (1878 Hagen – Düsseldorf 1959) Seit 1895 an der Düsseldorfer Kunstakademie (Cl. Meyer), 1903 Italien-, 1906 Parisreise. 1908 Teilnahme an der „Sonderausstellung" („Weißer Nessel"); 1909 Mitglied des Sonderbunds; 1909–12 Teilnahme an dessen Ausstellungen. 1927–47 Prof. a. d. Akademie Düsseldorf.
Bis 1908 ausschließlich Figuren- und Porträtmaler von betont flächiger Gestaltungsweise und bewußter Orientierung an alter Malerei, befaßte sich Schmurr seit seiner Parisreise – und wohl unter dem Einfluß Clarenbachs – mit Landschaftsdarstellungen, die er z. T. mit Szenen bäuerlichen Lebens verbindet; unter dem Einfluß der Sonderbündler wandelt sich sein linearer naiv-realistischer Stil zu etwas freierer hellerer Malweise.
Lit.: Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 176/77; Möller, Sonderbund, S. 73–78; O. Brues, W. Schmurr, Recklinghausen 1958

15) Otto von Wätjen (1881 Düsseldorf – München 1942) 1900/01 priv. Malschule von Heinrich Knirr in München, vermutlich Konfrontation mit dem Pleinairismus. 1902–04 in der Schweiz bei seinem Onkel, dem Figuren- und Landschaftsmaler Otto Vautier; seit 1905 Studium a. d. Ecole Humbert in Paris. Seit 1906 im Künstlerkreis des Café du Dôme, dort vielleicht Bekanntschaft mit Clarenbach. 1909 Mitglied des Sonderbundes, 1909–12 Teilnahme an dessen Ausstellungen. 1914 Heirat mit der Malerin Marie Laurencin; in Spanien 1914–18, 1918–20 Düsseldorf, 1920–42 Paris. Werke von Otto F. Wätjen bis 1914 bisher nicht aufgefunden; nur wenig ist über seine Malerei bekannt: beeinflußt von den Impressionisten (Renoir), von Albert Marquet und anderen Fauves. Nach der knappen Notiz Ehmckes ist anzunehmen, daß er ihn nicht persönlich gekannt hat.
Lit.: Möller, Sonderbund, S. 84–86

16) Alfred Sohn-Rethel (1875 Düsseldorf – Tübingen/Lustnau 1958) 1892–95 Akademie Düsseldorf; 1894/95 Italienreisen; seit 1897 Parisaufenthalte, Studium a. d. Ecole des Beaux Arts. 1908 Teilnahme a. d. „Sonderausstellung" („Weißer Nessel"); 1909 Mitglied des Sonderbundes; 1909–12 Teilnahme an dessen Ausstellungen. 1913 Übersiedlung nach Berlin, 1945 nach Sigmaringen.
Nur wenige biograph. Daten und Werke sind von ihm bekannt. Nach anfänglich akademischer Genremalerei erstrebt er nach seiner Beeinflußung durch die französische Kunst eine malerische Behandlung seiner Bildthemen, die dem Repertoire der bürgerlichen Salonmalerei entstammen (anfangs Figurenbilder – unter dem Einfluß der Sonderbündler Landschaften und Stilleben in impressionistisch-flüssiger Malweise). Ehmcke scheint ihn nicht gekannt zu haben. Als Mitglieder des Sonderbundes aufgenommen wurden die Brüder Sohn-Rethel nicht einer progressiv-künstlerischen, sondern ihrer gesellschaftlichen Bedeutung wegen, die sie als Enkel anerkannter Künstler in Düsseldorf hatten.
Lit.: Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 179/80; Möller, Sonderbund, S. 78–81

17) Otto Sohn-Rethel (1877 Düsseldorf – Anacapri 1949) 1892–95 Akademie Düsseldorf; 1895/96 Künstlerkolonie Worpswede (Schüler Fritz Mackensen); ab 1896 zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen; 1896–99 Reisen nach Spanien, Holland, Italien; seit 1902 Rom. 1908 Teilnahme an der „Sonderausstellung" („Weißer Nessel"); 1909 Mitglied des Sonderbundes; 1909–11 Teilnahme an dessen Ausstellungen. Zahlreiche Reisen.
Auch über ihn ist wenig bekannt, schon Ehmcke scheint nichts Mitteilenswertes über ihn zu wissen. Ausschließlich Figurenbilder in eindringlich-realistischem, von genauer Zeichnung geprägtem Stil sind von ihm überliefert. Unberührt vom Impressionismus und seiner Weiterentwicklung bei den Sonderbündlern blieb er der glatten akademischen Malweise und einem peniblen Detailrealismus verhaftet, ohne sich jedoch der „normalen" Düsseldorfer Akademiekunst einzufügen.
Lit.: Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 180/81; Möller, Sonderbund, S. 81–84

18) Rudolf Bosselt (1871 Perleburg – Berlin 1938) Bildhauer, Medailleur, Plakettenkünstler, Fachschriftsteller, Mitbegründer des Dt. Werkbundes. Nach Ziseleur-Lehre und Studium a. d. Frankfurter Kunstgewerbe-Schule u. der Académie Julian in Paris 1899–1903 Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, bis ihn Behrens als Lehrer der Bildhauerklasse a. d. Düsseldorfer Kunstgewerbe-Schule berief. 1911–25 Direktor der Magdeburger, 1928–31 der Braunschweiger Kunstgewerbe-Schule; dann freiberuflich tätig in Berlin.
Bosselt blieb auch nach seinem Weggang von Düsseldorf mit Ehmcke in Kontakt; sie waren beide Gründungsmitglieder der von Johannes Geller 1915 in Neuss initiierten „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst des 20. Jhs.".
Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 46, 47, 56, Kat. Nr. 1 (Abb.); Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 71–74; Möller, Sonderbund, 1984, S. 99–107

19) Abb. s. Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 81, Nr. 147 b-e. Zur Schrift s. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 68, Kat. Nr. 90 u. 94

20) Ernst te Peerdt (1852 Tecklenburg b. Münster – Düsseldorf 1932) 1868–70 Kunstakademie Düsseldorf, 1870–73 Akademie München (Piloty, Diez); Bekanntschaft mit dem ungarischen Maler Pál Merse von Szinyei. Nach kurzem Düsseldorf-Aufenthalt 1875 Akademie Berlin (L. Knaus). 1878–81 Italienreisen, Teilnahme an diversen Ausstellungen. 1884 Übersiedlung nach München, 1893 Niederlassung in Düsseldorf: Ende der malerischen – Beginn schriftstellerischer Tätigkeit. 1909 Mitglied des Sonderbundes. 1909–11 Teilnahme an dessen Ausstellungen, 1911 als Ehrenmitglied. Zahlreiche Ausstellungen und Ehrungen.
Unter dem Einfluß von Szinyei Merses pleinairistischen Bildern in München schuf te Peerdt vor landschaftlichen Hintergründen Figurenbilder in heller Farbigkeit und offener breiter Malweise, wandte sich aber seit 1873 wieder einer realistischen, tonigen Genremalerei zu. In Italien fand er in meist staffierten Landschaften wieder zum früheren Pleinairismus und widmete sich dann in München ab 1884 ganz der „Paysage intime" in altmeisterlicher „toniger Gebundenheit" und Detailtreue, die nun seine weitere Malerei bestimmten.
te Peerdt wurde – unter Berufung auf die Arbeiten seiner 1. und 2. Münchner Schaffensperiode, die pleinairistische Ansätze zeigen – von den Sonderbündlern die Rolle eines Düsseldorfer Vorläufers des Impressionismus etwas gewaltsam zugewiesen. Die Sonderbund-Ausstellung 1909 zeigte von ihm zahlreiche Gemälde und Zeichnungen. – Ehmcke gestaltete die von te Peerdt kommentierte Ausgabe der „Upanishads des Veda" zus. mit seinem Schüler E. H. Schneidler (1906/07).
Lit.: Die Darstellung folgt Möller, Sonderbund, 1984, S. 86–94, S. 131/32

21) Christian Rohlfs (1849 Niendorf – Hagen 1938) Leitete 1901–11 die Malschule des Folkwang-Museums in Hagen. – Rohlfs nahm als Auswärtiger an der Sonderbundausstellung 1909 teil. In seinen Soester Werken 1905–07 zeigt sich sein Übergang von der französisch geprägten neoimpressionistischen (pointillistischen) bzw. durch van Gogh geprägten dynamischen Malerei zu einer eigenen, durch gegenstandsunabhängige Farbigkeit und breite, streifenartige Pinselschrift geprägte Bildsprache. Ehmcke besaß von dem bewunderten Künstler, der sich als progressiver Maler in die Sonderbundgruppe eingliederte, mehrere Werke (vgl. Charakteristik Rohlfs S. 17/18)

22) Zu Ehmckes Büchern vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., Nrn. 41–45 und S. 11–13; Möller, Sonderbund, S. 95 u. 97
Das Herrenhaus Neumühle bei Alt-Ruppin, 1904–07, war Ehmckes erstes architektonisches Werk; s. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., Kat. Nr. 138 (m. Lit. ang.) u. S. 19

23) s. dazu ausführlich Möller, Sonderbund, 1984, S. 137–146, die eine Rekonstruktion auch dieses Teils der Ausstellung versucht.

24) Alfred Flechtheim (1878 Münster – London 1937) Nach Ausbildung in Paris, London, Liverpool tätig im väterlichen Getreidehandel in Düsseldorf; Beginn seiner Sammlertätigkeit lokaler Kunst, bald auch von französ. Graphik und Gemälden. 1913 wechselte er dann vom Getreide- zum Kunsthandel und eröffnete seine Galerie mit Werken der dt. und franz. Moderne. Nach Versteigerung der Galeriebestände 1917 zwei Jahre später Wiedereröffnung; bald Filialen in Köln, Frankfurt, Berlin; daneben verlegerische Tätigkeit (seit 1921 „Der Querschnitt"); 1933 Emigration (Paris, London). Anscheinend durch die Vermittlung Wätjens und seines Onkels knüpfte Alfred Flechtheim die Beziehungen zu den progressivsten Künstlern und einem ihrer wichtigsten Händler, Bernheim Jeune, in Paris. Ehmcke erwähnt nicht die Sammlung „Moderner Graphik" aus dem Besitz Flechtheims, die der Sonderbundausstellung angegliedert war und die sich aus Blättern der französischen nachimpressionistischen Kunst und des deutschen Impressionismus und Neoimpressionismus zusammensetzte. (Ehmckes sehr gehässige Charakteristik Flechtheims s. S. 12)
Lit.: Collofino, Ein halbes Jahrhundert Flechtheim, Köln 1928; A. Vömel, A. Flechtheim, Kunsthändler, Verleger, in: Imprimatur N. F. V, 1957, S. 91–96; A. Flechtheim, Zeugnisse der Zeitgenossen, S. 97–113; Kat. Ausst. Düsseldorf 1984, Westdt. Impuls, S. 184–191

25) Folgt man Ehmckes Ausführungen, so hat eine offizielle Vereinsgründung erst unter dem Namen „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler" nach der Schau der – auf 12 Mitglieder erweiterten – zweiten „losen Ausstellungsgemeinschaft" (so Niemeyer in seinem die Gründung anzeigenden Mitgliederaufruf vom August 1909) stattgefunden. Daher bleibt M. Möllers Versuch unverständlich (Sonderbund, S. 122), nach der Sonderausstellung der ersten Ausstellungsgemeinschaft (1908) für Frühjahr 1909 die Gründung eines (1.) „Sonderbunds als offizielle Künstlervereinigung" zu deklarieren. Niemeyer spricht von zwei „Sonderausstellungen loser Ausstellungsgemeinschaften", die zur „Bildung dieses Bundes" geführt haben. Die offizielle Sonderbund-Gründung kann also in die Sommermonate Ende Juni bis August 1909 datiert werden.

Die explizite Zielsetzung des Vereins war die Einbindung und Konfrontierung Düsseldorfs mit der internationalen und deutschen Moderne zur Verbesserung der lokalen Kunst; über Wanderausstellungen sollte ganz Westdeutschland, d. i. Rheinland und Westfalen, von diesen Aktivitäten profitieren (die gleichzeitig der besseren Verbreitung der Düsseldorfer Kunst dienten). Daher waren unter den Vorstandsmitgliedern die führenden Museumsleute aus Hagen, Münster, Bonn, Köln, Barmen.

26) Karl Ernst Osthaus (1874 Hagen – Meran 1921) Begann seit ca. 1900, unter dem Einfluß van de Veldes, moderne Kunst systematisch zu sammeln; 1902 Eröffnung seines Folkwang-Museums in Hagen mit exzellenter zeitgenössischer Kunst; parallel dazu Planung der Folkwang-Schule (Rohlfs Dozent seit 1901). 1909 Gründung des „Dt. Museums für Kunst in Handel und Gewerbe" im Anschluß an den Dt. Werkbund zur Förderung der Werbe- und Gebrauchsgraphik (s. S. 17, Ehmcke-Erinnerungen).
Osthaus mit seinem Engagement für die zeitgenössische Moderne sollte dem Sonderbund als repräsentative Gallionsfigur dienen und die Ausstellungen des Bundes mit Leihgaben unterstützen etc. – Hoffnungen der Mitbegründer, die er nur z. T. erfüllte.
Lit.: H. Hesse-Frielinghaus/A. Hoff/W. Erben u. a., K. E. Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971

27) Herbert Eulenberg, Dr. (1876–1949). Schriftsteller, Dramaturg in Berlin und Düsseldorf. Schrieb neuromant. Schauspiele, Romane, „Schattenbilder" (Musikerporträts).
Ehmcke und Eulenberg lernten sich bei den Sonderbundsitzungen kennen und verkehrten mit ihren Familien freundschaftlich miteinander. Ehmcke stattete für Eulenberg einige Bücher aus und plante den Umbau seines Hauses in Kaiserswerth 1912 (vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 57/58, Kat. Nrn. 70 u. 153)

28) Alfred Hagelstange, Dr. (1874–1914). Seit 1908 Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, das ihm zahlreiche Ankäufe moderner Werke verdankt. Dieses Interesse für die zeitgenössische Kunst ließ ihn noch während der Sonderbund-Ausstellung 1909 deren Übernahme für Köln vorschlagen – eine Kontaktaufnahme mit den Sonderbund-Künstlern, die wahrscheinlich zur Gründung des „Sonderbundes Westdt. Kunstfreunde und Künstler" Impulse gab. (Dasselbe gilt für seine Kollegen A. Brüning, Direktor des neugegründeten Landesmuseums in Münster, und R. Reiche, Konservator des Barmer Kunstvereins, die ebenfalls eine Übernahme der Ausstellung für ihre Museen vorschlugen und durchführten).

29) Walter Cohen, Dr. (1880–1940). Nach dem Studium Direktoralassistent am Provinzialmuseum Bonn; seit 1913 am Städt. Museum Düsseldorf als Mitarbeiter Karl Koetschaus. Publizierte über und sammelte moderne Kunst, besonders die jungen Rheinischen Expressionisten, deren Werke er in mehreren Ausstellungen zeigte.
Ehmcke war mit ihm gut bekannt (s. S. 12); sehr intensiv wurde ihr Kontakt ab 1915, als sie in ihrer Funktion als Vorstandsmitglieder der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst im 20. Jahrhundert" häufig schriftlich und persönlich miteinander verkehrten (vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 56/57)

30) Max Creutz, Dr. (1876–1932). 1908–1922 Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln, danach Krefeld. Bemühte sich um die Anerkennung des modernen Kunstgewerbes. Mit Ehmcke war er lange Jahre gut befreundet, wurde 1911 Gründungsmitglied der von diesem initiierten Kunstgewerbevereinigung „Gilde", die sich 1912 erstmals öffentlich auf der Sonderbund-Ausstellung präsentierte (vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 22/23). Passagen über Creutz sollen im 2. Teil dieser Sonderbund-Erinnerungen Ehmckes publiziert werden.

31) Richard Reiche, Dr. (1876–1943). Nach Assistenz bei Paul Clemen, Bonn, seit 1907 Konservator des Barmer Kunstvereins, wo er durch Ausstellungen und Ankäufe zeitgenöss. Kunst förderte. 1911 wurde er als Nachfolger Niemeyers Schriftführer des „Sonderbund Westdt. Kunstfreunde u. Künstler"

32) s. Anm. 2

33) s. Anm. 3

34) s. Anm. 24

35) Dieser herablassenden, ja unverschämten Kritik an Flechtheims kunstkritischem Urteilsvermögen stehen dessen – ein anspruchsvolles progressives Galerieprogramm dokumentierende – Ausstellungskataloge seiner Düsseldorfer Galerie gegenüber sowie zahlreiche gegenteilige Äußerungen von Zeitgenossen, die A. Vömel zu einem Urteil über den erfolgreichen, klugen und engagierten Kunsthändler zusammenfaßt: „Gott und die Welt kannte Flechtheim. Dieser Name war ein Begriff." (A. V., A. Flechtheim, Kunsthändler und Verleger, in: Imprimatur N. F. 5, 1957, S. 91)

36) s. Anm. 29
Möller, Sonderbund, S. 152 sieht keine „direkten Beziehungen [Cohens] zum Sonderbund". Seine Brauchbarkeit scheint ihr allein in Cohens publizistischer Tätigkeit für den Bund zu liegen. Wahrscheinlich verhinderte den engagierten Sammler und Verteidiger moderner Kunst seine Schwerhörigkeit an anderweitigen Aktivitäten für den Sonderbund, obwohl er anscheinend den Sitzungen beiwohnte.

37) Hiermit möchte Ehmcke „dezent" auf die jüdische Herkunft Cohens verweisen. Ehmcke, dessen Austritt aus dem Werkbund bei der „Gleichschaltung" des Vereins 1933 wegen des fehlenden „Ariernachweises" erzwungen wurde (vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 44, Anm. 64), setzt sich in seinen Erinnerungen häufig kritisch bzw. verletzend von jüdischen Zeitgenossen ab (vgl. z. B. Charakterisierung Flechtheims!).

38) Fortgeschrittene Schülerin Ehmckes a. d. Düsseldorfer Kunstgewerbe-Schule, wie auch die beiden folgenden „Bonner Kinder".

39) Ehmcke hatte außer der Fertigstellung seiner eigenen Arbeiten bis zum 16. Juli die Auswahl, Organisation und Präsentation der kunstgewerblichen Abteilung zu leisten. Aus Holland brachte er selbst u. a. geschliffene Gläser von Berlage, Steingutfiguren von Mendez da Costa, einige Metallarbeiten von Eisenlöffel, eine Kollektion Keramiken von Lambeek in Amstelhoek, Gläser und Zinngeschirr von Jacques van den Bosch. Außer diesen Sachen zeigte er eine Kollektion der Wiener Werkstätten: Arbeiten von Josef Hoffmann, Kolo Moser, Prutscher, Löffler und Powohny, englischen Schmuck von den Gaskins und Wilson, Einbände von Douglas Cockerell, Bücher der Doves- und Ashendeene-Press, mehrere der Porzellangruppen von Barlach, Majolika von E. R. Weiß, Gläser von Behrens, Lauweriks, Eßbestecke von van de Velde, Teelöffel von Zwollo, ein silbernes Teeservice von Emil Lettré.

40) s. Anm. 26 sowie die Charakteristik von Osthaus, Ehmcke-Erinnerungen, S. 17

41) Peter Behrens (1868–1940). Maler, Grafiker, Buch- und Schriftkünstler, Architekt und vielseitiger Kunstgewerbe-Designer. 1899–1903 Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, 1903–1907 Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbe-Schule; dann künstlerischer Beirat der AEG in Berlin; 1907 Mitbegründer des Dt. Werkbunds; wirkte bahnbrechend für neue, sachlich funktionale Gestaltung in Architektur und Kunstgewerbe.
Bewundertes Vorbild Ehmckes (vgl. Kat. Ausst. Neuss, F. H. E., S. 8–10, S. 48/49)

42) Max Benirschke (1880–1961). Innenarchitekt, Kunstgewerbler, Buchausstatter. 1903–36 Lehrer an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule (vgl. Kat. Ausst. Neuss, F. H. E., S. 46)

43) s. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., Kat. Nr. 134

44) Zu Ehmckes Keramiken s. Kat. Ausst. Neuss, F. H. E., S. 17. – Ehmckes Frau Clara geb. Möller (Coburg 1868 – 1918 München) war eine begabte Textilkünstlerin, Graphik- und Spielzeugdesignerin. In der Steglitzer Werkstatt, Berlin seit 1902 Mitglied, unterrichtete sie – wie später in Magdeburg und Düsseldorf – in Kunststickerei.

45) Fortgeschrittene Schüler Ehmckes; die drei ersteren besuchte er kurz danach im heimatl. Stein a. Rhein, wo sie ein gemeinsames Atelierhaus errichten wollten.

46) Anna Simons (1871–1951). Schriftkünstlerin u. Gebrauchsgrafikerin, Kunstgewerblerin. Leitete 1905 ff. zusammen mit Ehmcke die Schriftkurse a. d. Düsseldorfer, 1914 ff. a. der Münchener Kunstgewerbeschule.

47) Fritz Roeber (1851–1924). 1908–21 Direktor der Düsseldorfer Akademie. Obwohl selbst ein Vertreter des Akademismus (Historienmaler), setzte er sich für die Anerkennung der zeitgenössischen Düsseldorfer Malerei ein.

48) Richtig heißt es in Faust II, 6224: Kein Weg! Ins Unbetretene/Nicht zu Betretende! ...

49) Die Sonderbund-Ausstellung 1910 trug den Untertitel „Deutsche und französische Neukunst" und zeigte insgesamt 242 Werke der Malerei u. Plastik sowie 278 kunstgewerbliche Objekte. Beeindruckend und umfangreicher als die impressionistischen Gemälde wurden hier Werke des Expressionismus und Fauvismus präsentiert und einander konfrontiert; außer den von Ehmcke erwähnten Arbeiten sah man u. a. Pechstein, Schmidt-Rottluff, van Dongen und Vorkubistisches von Picasso und Braque.

50) Abb. s. o.

51) s. Anm. 45

52) s. Anm. 6 (vgl. dazu Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., Nrn. 68, 49, 94) Niemeyer versucht hier u. a. die Werke der Sonderbündler Deusser, Clarenbach, Bretz, Ophey, Schmurr, Bosselt in Beziehung zur französischen und deutschen Moderne zu setzen (S. 10–55). Auch Ehmckes Arbeiten und die von ihm betreute kunstgewerbliche Abteilung werden klug gewürdigt (S. 106 ff).

53) Die bis 20. Juli 1911 laufende Ausstellung zeigte ausschließlich rheinische und französische Kunst und zwar ausschließlich Gemälde und Plastiken. Nur die rheinisch/Düsseldorfischen Werke wanderten anschließend nach Barmen, Köln und Bonn.

54) Alfred Fischer (1881–1950). Architekt und Kunstgewerbler. 1909–11 Lehrer a. d. Architekturabteilung der Kunstgewerbeschule Düsseldorf; danach Leiter der Folkwangschule in Hagen. War mit Ehmcke, Bosselt und J. Geller befreundet und gehörte 1915 mit ihnen zu den Gründern der „Ges. zur Förderung dt. Kunst des 20. Jhs." – (vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 49/50 u. 56/57).

55) Zwei „Fauves", die auf der Sonderbund-Ausstellung vertreten waren.

56) Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), einer der Hauptmeister des dt. Expressionismus, Mitbegründer der „Brücke" in Dresden 1906; ab 1911 in Berlin. In s. Kunst von van Gogh u. den Fauves beeinflußt.
Dr. Rosa Schapire, mit Niemeyer 1921 Herausgeberin der express. Ztschr. „Kündung", veröffentlichte 1924 ein Werkverzeichnis der Grafiken von Schmidt-Rottluff.

57) s. Anm. 26

58) Dieses 1909 gegründete Museum zur Organisation von Wanderausstellungen von vorbildlich gestaltetem Kunstgewerbe und Reklamematerialien wurde vom Werkbund finanziell unterstützt. Ehmcke war mit zahlreichen Beispielen in der Sammlung vertreten.

59) Die Idee einer Wanderausstellung, deren vorbildliche Exponate einem breiten interessierten Publikumskreis bekannt gemacht werden sollten, setzte vor Osthaus und dem Sonderbund schon Ehmcke mit seiner Frau Clara in die Tat um: ab Oktober 1908 schickten sie – von Jena ausgehend – eine kleine Schau über mehrere Jahre durch ca. 20 Städte.

60) Ehmcke hatte sich einen mit zahlreichen Lichtbild-Beispielen illustrierten Vortrag über die Entwicklung der abendländischen Schrift erarbeitet, den er über Jahre in verschiedenen Städten vor einem z. B. von Kunstgewerbe-Schulen bzw. -Vereinen geladenen Publikum hielt.

61) Zu den von Frans Zwollo nach Ehmckes Entwürfen ausgeführten Stücken vgl. Kat. Ausst. Neuss 1984, F. H. E., S. 17 u. Kat. Nrn. 113/114

62) Offizieller Eröffnungstag war der 19. Juli 1902

63) s. Anm. 27

64) Henry van de Velde (1863–1957). Belg. Architekt und Kunstgewerbler, gehört zu den Hauptvertretern der mod. Baukunst und Innendekoration nach 1900.
1901–14 Leiter der Kunstgewerbe-Schule Weimar. Übernahm 1901 die Innenraumgestaltung von Osthaus' Folkwang-Museum, das ein „Propagandazentrum" der jeweils aktuellsten Kunstszene sowie der angewandten Künste werden sollte.

65) s. Anm. 21

66) Ein anderes stellte Leda mit dem Schwan dar.

67) Hier wurden Zitate aus den Jahren 1911–12 zusammengefaßt, wobei die Passagen über Begegnungen mit den Kölner Sonderbündlern Feinhals u. M. Creutz erst im 2. Teil dieser Ehmcke-Memoiren publiziert werden – im Zusammenhang mit der in Köln stattfindenden Sonderbundausstellung 1912.

68) Anschließend fuhr Ehmcke, der ein Jahr Sonderurlaub erhalten hatte, mit seiner Familie nach Italien, wo ihn die Berufung an die Münchner Kunstgewerbe-Schule (Herbst 1913) durch Richard Riemerschmid erreichte.

69) Gemeint sind wahrscheinlich die vehementen internen Sonderbund-Auseinandersetzungen, die durch Deussers Antisemitismus mit veranlaßt waren und zur Auflösung des Bundes führten.

70) Ehmckes Eingabe um Sonderurlaub und sein Wunsch nach einem Stellungswechsel sind wohl bedingt durch seine Reibereien mit dem Kunstgewerbeschule-Direktor Wilh. Kreis und dem städt. Kulturreferenten, die Sonderbundquerelen und den Wegzug der ihm befreundeten Kollegen.

71) Hier wohnte Ehmcke mit seiner Familie seit 1909.

Literatur

Kat. Ausst. Neuss 1984. – F. H. Ehmcke und seine Neusser Schüler H. Cossmann, E. Malzburg, J. Urbach. Neuss 1984 (dort ausführl. Lit. Verzeichnis)

Kat. Ausst. Düsseldorf bzw. Köln 1984. – Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. (1) Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne – (2) Köln. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914

Kat. Ausst. Düsseldorf 1964. – Der Sonderbund . . . Sonder-Ausstellung der Galerie G. Paffrath. Düsseldorf 1964 (wie auch die Ausstellungskataloge der Galerie über Sonderbund-Maler, Düsseldorf 1970 u. 1977)

Kat. Ausst. Sonder-Ausstellung, Düsseldorf 10.–31. Mai 1908

Kat. Ausst. Sonderbund, Düsseldorf Mai/Juni 1909

Kat. Ausst. Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, Düsseldorf 1910 u. 1911

Moeller, Magdalena M.: Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf. Köln/Bonn 1984 (dort Lit. zum Sonderbund und seinen Mitgliedern, S. 208–210)